ALEKSANDER GIERYMSKI

STANISŁAW WITKIEWICZ

ALEKSANDER GIERYMSKI

LWÓW
NAKŁADEM TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO
WARSZAWA — KSIĘGARNIA S. SADOWSKIEGO
1903

KRAKÓW. — DRUK W. L. AŃCZYCA I SPÓŁKI.

Artysta żyje tak, jak musi, a nie tak, jak chce.

Stanisław Przybyszewski.

I.

Sztuka jest najszczerszym, najbezpośredniejszym wyrazem ludzkiej duszy, ale dusza ludzka jest pojęciem, obejmującem tak olbrzymi świat zjawisk, jest takiem niezgłębionem morzem tajemnic, takiem zawiłem skupieniem i zmieszaniem niezliczonych, i nieraz do ostatnich krańców sprzecznych objawów życia, jest plątaniną tak brutalnych i tak subtelnych stanów czuciowych, wzruszeń, wyobrażeń i pojęć, że odnalezienie istotnego związku między dziełem sztuki a duszą jego twórcy, przedstawia nieraz niepokonane trudności dla krytyki artystycznej. Zagadnienie to jest właściwe istotną treścią teoryi sztuki, i o nie to rozbijają się zwykle, tak dobrze zawiłe i ciężko obmyślane systemy estetyczne, jak i chwilowe, nagle wybuchające hasła, w których streszczają się ciasne dążenia, pewnego kierunku twórczości w sztuce. Stosunek, wzajemne oddziaływanie i zależność choćby kilku zasadniczych, najprostszych objawów życia duszy, jak uczucie, wyobrażanie, myślenie, wytwarza już tak złożoną grę zjawisk, że na jej uzewnętrznienie potrzebaby całego bogactwa środków wszystkich odłamów sztuki. Lecz te elementarne zjawiska psychiczne

komplikują się w najdziwaczniejsze odcienie, najszczególniejsze zboczenia, pod naciskiem nieskończenie różnorodnego oddziaływania świata zewnętrznego, wskutek nieharmonijnego dziedziczenia cech i przymiotów organicznych, pod wpływem chorobliwych stanów, pod wpływem całego tego chaotycznego cyklonu, jakim jest zbiorowe życie ludzkości, z którem jednostka niesie się, często wbrew własnej woli, ku jakimś nieznanym światom. Wszystko to razem wprowadza w istnienie jednostki takie zamieszanie, taką niekoordynacyę między uczuciami, myślami i czynami, że nawet człowiek, skądinąd pospolity, staje się nieraz zagadką, nie dającą się ani wtłoczyć w tak zwane normalne warunki życia, ani objaśnić tem, co zwykle za miarę ludzkich czynów się uważa, to jest pewnym konwencyonalnym układem pojęć społecznej etyki. Cóż mówić o ludziach, których uczucia i myśli wychodzą poza normę przeciętną, których osobiste cele, pragnienia i ambicye, których dążenia społeczne są siły niezwykłej, których wola wytęża się do czynów dziwnych i nadzwyczajnych, wymagających krańcowego wysiłku duszy, których indywidualność drży niepohamowaną żądzą całkowitego przejawienia się, i którzy wskutek tego stają w sprzeczności ze współczesnem im życiem społecznem, z moralnymi i materyalnymi warunkami istnienia tłumu, w danej chwili. Życie takich ludzi staje się albo poematem, porywającym ogromem zjawisk, albo też mrocznem szamotaniem się widm ponurych, groźnych i przygnębiających, lub chaotyczną mieszaniną wszystkiego, co ludzie czuć i przeżywać mogą. Zestawmy z tem ograniczone środki takiej sztuki, jak malarstwo, a zrozumiemy, z jaką ostrożnością i krytycyzmem należy szukać analogii między

tem, co widzimy w obrazie, a tem, co się działo z człowiekiem, który go namalował.

Życie Gierymskiego było jednem z najnieszczęśniejszych, najsamotniejszych i najbardziej męczących istnień. W naturze jego leżała cała moc najniemożliwiej ustosunkowanych sprzeczności. Był on szczerym do brutalności, do cynizmu, a zarazem skrytym i wstydliwym do lęku; był czynnym, energicznym i przedsiębiorczym, a jednocześnie paraliżował go samokrytycyzm, wieczne wątpienie i niepewność; był dobrodusznym i ufnym, jak dziecko, a jednocześnie podejrzliwym do prześladowczej manii; był żądnym blizkiego i dobrego stosunku z ludźmi, a razem samotnikiem, który od ludzi stronił, uciekał, który ich obrażał, chcąc się z ich męczącego dlań towarzystwa wydobyć... Wszystko to, na podkładzie nerwowych stanów, sięgających granic obłędu, tworzyło nieustanną, nużącą, niedającą się ukoić mękę życia, w której plątały się wszystkie pierwiastki, składające duszę człowieka, szarpiącego się w wiecznej niezgodzie z sobą, z otoczeniem, z pojęciami ustalonemi i społecznymi karbami, staczającego rozpaczliwe walki ze środkami sztuki, słowem, przeżywającego całą gorzką treść istnień ludzi cierpiących, źródło smutnej, napiętnowanej rozpaczą i pesymizmem sztuki. Kto jednak zna sztukę Gierymskiego, ten ze zdziwieniem zapewne dowie się, że takim był człowiek, którego obrazy ani w anegdocie, ani w odtwarzanych motywach natury, ani w wyrazie nie ujawniają niczem nieszczęsnego życia i dręczącej się duszy swego twórcy, którego obrazy zdają się być wynikiem pracy bardzo objektywnego i zrównoważonego umysłu, niemającego, poza ustosunkowaniem tonów barwnych i świetlnych, poza doskona-

łem oddaniem kształtu, nic więcej ludziom do pokazania i powiedzenia.

Jest jednak jedno dzieło Gierymskiego, z którego wyjrzała całkowita treść jego męczącej się i nie mogącej, nieumiejącej odpoczywać duszy — to jego własny portret.

II.

W roku 1872 zwiedzaliśmy z Siemiradzkim szkołę kompozycyjną Pillotiego, w monachijskiej Akademii sztuk pięknych. W każdym przedziale spotykało się obrazy, przedstawiające sceny z historyi, lub ilustracye jakichś tekstów; chwile zwykle blizkie, jakiegoś dramatycznego zdarzenia, albo gotowe już dramaty z trupami bohaterów i giestykulującemi nad niemi figurami komparsów. Z ciemnej głębi tła brunatnego wydobywały się połyski pancerzy, głębokie tony aksamitów, kanciaste płaszczyzny purpurowych adamaszków, połyski pikowanego atłasu, ogromne krezy, strusie pióra, pyszne rajtarskie buty, olbrzymie ostrogi, halabardy i rapiery, poza którymi ledwie dawały się dostrzedz ludzkie twarze, o schematycznych wyrazach, i giesty, studyowane na konwencyonalnej grze niemieckich aktorów. Wszystko to było ułożone według znanej metody Pillotiego, ze środkowym punktem, zajętym przez bohatera i zgrupowanemi dokoła niego, jak chórzyści koło tenora, drugorzędnemi postaciami, z pierwszoplanowemi figurami, pomagającemi zagłębianiu się dalszych planów, i z wielkiem bogactwem akcesoryów. Wszędzie czuć było poza

rzeczywistym nieraz talentem, szkołę, szablon, rękę i myśl profesora.

W jednym jednak przedziale stał obraz z całkiem innego świata. Długie, wązkie płótno miało, w jasnej głębi, szereg kolumn o romańskich kapitelach, z których sklepiły się łuki, obramowane mozaiką kolorowych marmurów, ułożoną w drobny, wyrysowany ściśle, jasno i starannie deseń. Na prawo, na podwyższeniu była jakaś postać w czerwonej szacie, przed którą, na ciągnącym się wzdłuż całego obrazu chodniku, klęczał, z ruchem prośby, jakiś człowiek, nad nim w powłóczystej sukni, stała postać, o twarzy młodego chłopca, czy dziewczyny, za nim, na chodniku, stał szereg ludzi w strojach XV-go wieku. Nie było w tem śladu «Pilloti Schule», natomiast uderzającem było dążenie zbliżenia się do stylu piętnastowiekowego malarstwa weneckiego, czuć było to rozmyślne, świadome utrzymywanie się w charakterze sztuki pewnej epoki, jakie się widzi u angielskich prerafaelitów. Różnica między miękką, podatną modelacyą ciała i sukien, a ostrem, ze ścisłością architektonicznego rysunku, skończeniem tła, nie była zatarta żadną manierą, żadnym sposobem technicznym, konwencyonalnem przyciemnieniem, lub rozwianiem. Praca ta wyrywała się swoją odrębnością, swoją świadomością w dążeniu, z pomiędzy całej reszty widzianych w Szkole obrazów.

Młody człowiek, o twarzy bladej, prawie zielonawej, szeroko otwartych, jasnych szaro-niebieskich oczach i boleśnie zaciętych ustach, który nas w tym przedziale przyjął i natychmiast wyprawił, nie dając przyjrzeć się obrazowi, był to Aleksander Gierymski.

W owym czasie w Monachium roiło się od pol-

skich malarzy. Byli między nimi i tacy, co, jak Maks Gierymski i Józef Brandt, zajmowali już wybitne stanowisko i między artystami, i na targowisku sztuki, cenieni przez handlarzy, jako twórcy obrazów, na których zarabiało się więcej nieraz, niż sto na sto, byli tu i tacy, którzy ledwie zaczynali pracować po rozmaitych szkołach Akademii. Od sal, zastawionych gipsowemi odlewami posągów i biustów, gdzie staruszek Strehuber pilnował czystości linii i proporcyi greckiego antyku, od technicznej szkoły Wagnera do Dieza, gdzie panowała zupełna orgia kolorystów, drwiących z rysunku, linii, antyków «aktów», i szukająca tylko barwnego zestawienia plam, harmonijnego ich ustosunkowania, wydobycia tonu i świetności kolorytu. Ton i s t i m m u n g, czyli n a s t r ó j, były to wyrazy, które powtarzały echa szarych korytarzy akademii, które słychać było wszędzie, gdziekolwiek się zeszli malarze: na ulicach, w pracowniach i w głębi knajp, przy marmurowych porysowanych stolikach, wśród mgły tytuniowego dymu i wyziewów kawy i piwa.

Wielu z nas, większość, przybywało wtenczas z kraju z głową pełną czysto literackich tematów. Dramatyczne postacie Matejki i jęk duszy zaklęty w Grotgerze mieszały się z tem, co się czuło samemu, nie znajdując na wyrażenie siebie własnej formy. Człowiek czuł i myślał, ale nie w y o b r a ż a ł, nie miał plastycznego wyrazu, nie wiedział dobrze, jak się ta treść myślowa da złączyć z zagadnieniami malarstwa. Zetknięcie się z tą sferą, w której chodziło głównie o «ton», o to, j a k s i ę m a l u j e, wywoływało u wielu rozczarowanie. Jeżeli dziś nie wszyscy ludzie rozumieją, czem jest samodzielny świat sztuki, jaką jest szczególna, niezależna

sfera twórczości i źródło wrażeń czysto artystycznych, cóż mówić o owych latach, w których usamowolnienie sztuki i indywidualności artysty zaledwie zaczynało się objawiać. Wyrazić swoją duszę za pomocą bladych świateł wiosennego wieczoru i lekkich olszyn, mżących się między wzgórzami, lub nizkich pól, obrzeżonych czerniejącemi na widnokręgu lasami, pokazać ją w twarzy, lub postaci bezimiennego zwykłego człowieka, zdawało się niemożliwem dla tych, w których wyobraźni kotłowały się imiona bohaterów historyi, lub zagadnienia bytu ludzkości, jej cierpień, złudzeń, nadziei i rozczarowań.

Akademia monachijska była, w owych latach, najrozumniej zorganizowanym zakładem wychowawczym dla artystów. Mogła ona wyrządzić minimum szkody, jaką zawsze każdy system kształcenia artystów im wyrządza, ponieważ, ściśle biorąc, nie było w niej żadnego systemu. Była ona rozbita na szereg szkół, prowadzonych samodzielnie, przez różnych mniej lub więcej zdolnych lub nudnych i niedołężnych profesorów. Przyjęcie do takiej szkoły nie zależało od uprzedniego pobytu w jakiejś niższej klasie, tylko od zdolności ucznia i dobrej woli profesora. Tym sposobem zostawała uczniowi pewna swoboda pójścia za swemi upodobaniami, pewna możność wcześniejszego określenia się, lub uświadomienia się indywidualności. Naturalnie, że pomimo to duch stada i naśladownictwa zbijał uczniów w mniejsze, ale zacieśnione manierą profesora grupy, które można było rozpoznawać z łatwością, po rozmaitych cechach malarskich.

Akademia nie miała jeszcze tego wspaniałego gmachu, jaki ma dzisiaj. Gnieździła się w części murów po-

jezuickich, razem z muzeum paleontologicznem i zoologicznem, w szarych, brudnych i ciemnych korytarzach i zaułkach. Nie było zewnętrznego przepychu, nawet żadnych cech ogniska sztuki. Odlew z antycznego lwa, stojący w bramie, mógł równie dobrze wskazywać drogę do gabinetu wypchanych zwierząt, jak i do szkoły malarstwa i rzeźby.

Stary hausmeister wystawiał za kratą listy do uczniów, kilka bab myło czasem korytarze, rozwieszając na miotłach postrzępione ścierki, które Chełmoński kupował, jako najlepsze «szaty» dla starożytnej Litwy, którą zamierzał malować. W pracowniach, ściany oblepione były mozaiką zgarniętych z palety farb, podłogi wydeptane, cały inwentarz materaców i parawanów dla modeli był w zupełnej ruinie i zaniedbaniu. W ciemnej kancelaryi gnieździł się sekretarz, sławny M. Carrière, o którym Heine pisał: «In Muenchen mach Ich Herrn Carrière eine Visite, Er ist eine esthetische Duselkopf von echt philosophischem Schnitte, Vielredner ist Er und Sagenichts». Nie przeszkadzało mu to być bardzo miłym i uprzejmym sekretarzem, który, wręczywszy matrykułę i Krankenhausschein, podawał rękę, robił Handschlag, na znak, że uczeń przyjmuje dobrowolnie warunki i prawa akademii, i znikał na zawsze dla tych, których nie interesowały jego wykłady z historyi sztuki.

Na jednem z podwórzy akademii widać było wielkie drzwi w szarej ścianie plamiastego muru, a na drzwiach napis węglem: Eintrit von 12 bis 1,—tam pracował dyrektor akademii, Wilhelm Kaulbach. Wielki talent i niepospolity umysł. Jemu to zapewne zawdzięczała akademia swój ówczesny ustrój. On, ten «klasyk», ten

twórca «historyozoficznych frazesów», ten kompozytor olbrzymich obrazów, przedstawiających ludzi, zgromadzonych w najdziwaczniejszym, przypominającym szpital waryatów, wzajemnym stosunku, ten symbolista, wirtuoz konwencyonalnego układu kompozycyi, linijny kaligraf, zatopiony w świecie fikcyjnym, współczuwał kolorystycznej burzy, wrzącej za ścianą w szkole Dieza, zachwycał się mazowieckiemi obrazami Maksa Gierymskiego i kupował fotografie z każdego jego obrazu. Był ideałem dyrektora akademii, ponieważ nim nie był wcale. Raz tylko wmieszał się czynnie do tego, co się w niej działo, kiedy Amerykanie, w sąsiedniej z jego pracownią sali, rozpoczęli bój bokserski i zdawało się, że wszystkie boginie i wszyscy bogowie, któremi się opiekował Strehuber, runą z podstaw i rozsypią się w gruzy, — Kaulbach wypadł z kijem w ręku... Zresztą, malował spokojnie Amora i Psyche, na tle przestylizowanego angielskiego ogrodu, miał maszynkę do rozpinania gołębich skrzydeł dla swoich bogiń i układał fałdy draperyi, na leżącym na podłodze antycznym torsie Wenus. Pracownia jego była wielka, jak stodoła. Stał tam jeden z kolosalnych posągów Dioskura, którego olbrzymie stopy i uda oświecało okno, podczas kiedy potworna głowa tonęła w mroku pod sufitem. Z czterech rogów pracowni, bielały cztery konne posągi rzymskich imperatorów. Na ścianie, wprost okna, naszkicowany węglem, ze światłami wydrapanemi żelazem, majaczył obraz «Arbueza», który Kaulbach, w przystępie oburzenia, wobec podniesionej myśli kanonizowania inkwizytora, narzucił na szarym murze. Cała pracownia zawalona była szkicami, studyami i kartonami. Im bliżej ścian, tem rzeczy dawniejsze leżały w warstwach ku-

rzu. Wielki karton, przedstawiający czasy Nerona, rzucał cień na groźną grupę Arbueza. W środku, przed oknem, było wolne miejsce, gdzie Kaulbach pracował. Mądra twarz, podobna do twarzy polskiego chłopa i z budowy, i z wąsa, i z przyciętej nad czołem, jak chłopska czupryna, peruki. Po przywitaniu Kaulbach czasem coś mówił, albo też nie zwracał żadnej uwagi na zwiedzającego i pozwalał bez protestu oglądać najgłębsze kąty pracowni. Nie było w niej nic na pokaz, nic urządzonego dla kokietowania oczekiwanego gościa. Mówiła ta pracownia o całem życiu zatopionem w sztuce, o wielkiej wyobraźni, bardzo czynnej i głębokiej inteligencyi, o niezmordowanej pracy artystycznej, która, jeżeli była czyim niewolnikiem, to tylko idei — lecz nigdy modela. Była też w tem ta melancholia kończącego się życia, która zdaje się mówić do wchodzącego gościa: — Umarli cię witają...

Pomiędzy licznymi profesorami, był jeden szczególnie blizko związany z tradycyą pobytu Polaków w monachijskiej akademii — to stary, poczciwy Anschütz. Człowiek dobry i życzliwy, ale żaden talent i żaden pedagog, znajdował się w niesłychanym kłopocie wobec nowych prądów, szturmujących akademię, wobec rosnącego znaczenia fotografii, wobec tego świeżego wiatru, który się wciskał do zakątków nieprzewietrzanych od czasów króla Ludwika I-go. Wpadał też czasem do szkoły z jakąś fotografią głowy z natury, którą pokazywał uczniom, wychwalając jej doskonałość, a kończył tę apologię objektywnego odtwarzania natury, wołając z powagą i namaszczeniem: — Aber für die grosse Kunst das hat keine Bedeutung! Innym znów razem wołał od progu: — Zeichnung ist keine Photographie!

Następnie, patrząc z uwagą w oczy uczniów, pytał: Kto jest najlepszym w Europie rysownikiem? — a gdy mu ktoś odpowiedział: Kaulbach, stary profesor prostował się i mówił: — Ja! Ich und Kaulbach, wir zwei alte Kerle! Wchodzącego do jego szkoły świeżego ucznia Polaka, przyjemnie uderzała pewna atmosfera swojskości. Wszystkie rysunki zuwieszone na ścianach, jako wzorowe, nosiły polskie nazwiska. Rysunek Matejki, przechowany ze czcią, za szkłem i w ramie, z innych przypominam sobie studyum Ksawerego Pillatiego, ale największą chwałą profesora był Pruszkowski Witold; jeżeli komu dostała się pochwała: — Ganz Pruszkowski! — to był szczyt uznania i dowód doskonałego humoru staruszka. Zresztą szkoła nie miała, jako szkoła, żadnego znaczenia, oprócz tego, że na podium siedział codzień, przez pięć czy sześć godzin, mniej lub więcej senny, nudny i opity piwem model. Ale nie mogąc dostać się gdzieindziej, a chcąc koniecznie być w jakiejś szkolnej niewoli, dostawało się z łatwością do wielbiciela polskich talentów, starego, małego i dobrodusznego profesora Anschütza.

Poza akademią ogarniała nas, absolutnie obca sfera sennego, ciasno i typowo niemieckiego miasta, jakiem było Monachium wówczas. Ani z temperamentem Monachijczyków, ani z ich sposobem życia, ani z tem piwem, które nietylko co wieczór zalewało ich żołądki, ale przez cały dzień, od świtu do nocy, ciążyło nad całem ich istnieniem, było jedną z najważniejszych spraw obyczajowych i ekonomicznych i wypełniało ich myśli, przez dwie trzecie godzin dnia, niewyczerpanemi rozprawami i pożądaniami, ani z innemi stronami życia ludności monachijskiej nie łączyło nas nic. Trzeba jednak

tej ludności oddać zupełną sprawiedliwość. Monachijczycy są ludźmi zasadniczo uczciwymi i sumiennymi, przytem są życzliwi, uprzejmi, uczynni, często bezinteresowni, a ich wszelkie stosunki są nacechowane ufnością niczem niezachwianą i niezmąconą. Każdy z nas może przytoczyć przykłady rozrzewniającej dobroci, jakiejś Hausfrau, lub sprzedawcy chleba i mleka.

To, co nas z nimi różniło, to rasowe przeciwieństwo i absolutny rozbrat między naszemi dążeniami, a tem, co stanowiło treść życia tego miasta. Gdyż nie trzeba się łudzić: w «Niemieckich Atenach», zapchanych przez króla Ludwika pomnikami, ateńskiemi świątyniami, tryumfalnemi bramami, w tych Atenach nie było śladu artystycznego ducha, nie było żadnego związku między życiem i sztuką.

Galerya Schacka, gdzie zaklęty świat Böcklina, z najwznioślejszych czasów jego twórczości, promieniał dziwnem światłem tajemniczej baśni i olśniewającego przepychu barw, galerya ta stała pustkami. I wszędzie, gdzie tylko do zetknięcia ze sztuką nie prowadził jakiś szczególny wypadek, jakiś obchód, obyczaj, lub napis: — Hofbräuhaus Bier hier zu haben, wszędzie tam poczciwego Monachijczyka nie było śladu. Z fanatyzmem za to wdrapywał się on na wzgórza przedmieścia Au, pchał się do Salvator-Keller i staczał stamtąd do miasta nalany piwem po brzegi, przyśpiewując: — Gut morgen Herr Fischer! Herr Fischer gut morgen! lub płynął tłumem do serca Monachium, do królewskiego browaru, z którego, brunatna krew z białą, gęstą, jak śmietana pianą rozlewała się strumieniami, zatapiając duszę Bawarów w ciężkiej cieczy filisterstwa. I gdyby jakiś anioł zapytał tej fali ludzkiej:

> Falo ludzi! Falo ludzi!
> Przewracasz się, pienisz — i mętna
> Bez wiatru usypiasz... któż ciebie obudzi?
> Czy sława paląca, czy miłość namiętna!
>
> *Słowacki.*

ta fala ludzka odpowiedziałaby jednogłośnie:

— Morgen 5 Uhr früh frische Anstich! i mrucząc: Gut morgen Herr Fischer! usnęłaby w swoich pierzynach.

Dobry naród — ale piekielnie nudny!

«Wie viel verdriesliche Schwere, Lahmheit, Feuchtigkeit, Schlafrock, wie viel Bier ist in der deutschen Intelligenz!» Woła Nietzsche, którego indywidualistyczna filozofia jest reakcyą jego polskiego pochodzenia, przeciw stadowemu duchowi i płaskości przejawów masowego instynktu niemieckiej rasy.

I poco myśmy tam jechali! Istotna przyczyna tego leżała w tem, że jeżeli w Monachium otaczała nas całkiem obca i nieznośna atmosfera, to niemniej w kraju dokoła całego tego porywu artystycznego rozciągała się głucha pustynia, w której nie odzywało się żadne echo współczucia. Nie było ani «temperatury moralnej», której dla pojawienia się sztuki żąda Hipolit Taine, ani żadnego, mającego jaki taki autorytet, ogniska wychowawczego. Z drugiej strony, fałszywe wyobrażenie o potrzebie szkół, profesorów, akademii, «zagranicy», Paryża, Monachium czy Rzymu — wogóle Europy, cały ten konwencyonalny układ pojęć o kształceniu się artystów, oparty na absolutnej nieznajomości ich psychologii i psychologii sztuki wogóle, nie pozwalał zrozumieć tej prostej prawdy, że jedyną nauką jest bezpośrednie zetknięcie się i porozumienie z naturą, że wszędzie tam,

gdzie jest światło i życie, wszędzie tam są zasadnicze środki kształcenia się w sztuce. Wtenczas świadomości tej nie było w nikim, a i dziś jeszcze spotyka się z nią rzadko. Kwestya sztuki była u nas tak jeszcze świeżą, że nikt nie mógł o niej mieć żadnych samodzielnych pojęć, nie umiał wyprowadzać żadnych wniosków, któreby były wskazówką dla zwiększającego się gwałtownie zastępu pracowników. Nawet tak bijący w oczy fakt, jak stanowisko, które zajmowali nasi artyści w wielkich centrach artystycznego ruchu, ich sława i wziętość, zdobyte środkami artystycznymi, które albo przywieźli gotowe z kraju, albo też wytworzyli na miejscu, lecz wbrew temu, co ich otaczało, nawet taki fakt nie przekonywał nikogo dawniej, i zresztą nie przekonywa dotąd. Dziś jeszcze tak, jak dawniej, spotyka się ludzi, którym się zdaje, że oni muszą jechać koniecznie do Paryża, dziś, jak dawniej, daje się stypendya na wyjazd «za granicę», a krytycy ostrzegają «młodzież artystyczną» przed zgubnymi skutkami samodzielnego zdobywania świata sztuki.

Otóż i myśmy w owych latach jechali do Monachium po tę naukę, którą natura, ten jedyny pewny nauczyciel, wykłada wszędzie, na każdym kroku, wykłada z taką jasnością, logiką, z takiem bogactwem faktów, jakiego nie miał żaden z niemieckich profesorów, z których każdy widział tylko mały, ciasny, ograniczony własnymi zmysłami, skrawek świata.

Żeby sztuka mogła zjawić się i istnieć, potrzeba, żeby się rodzili ludzie z wielkimi talentami i niezwykłemi, dziwnemi duszami — nic więcej. Nie trzeba tylko ich więzić w ciasnych klatkach szkół, mordować syste-

mami estetycznymi i zabijać nędzą, a sztuka będzie istnieć wszędzie.

W owych początkach lat siódmego dziesięciolecia, wszyscy polscy artyści w Monachium dzielili się na dwie grupy: Sztab, i nienoszącą żadnej zbiorowej nazwy grupę, w której skupiali się ludzie, z rozmaitych powodów nie dający się włączyć do Sztabu. Nazwa «Sztabu» na razie nie miała nic z ironii, jaka się później do niej uczepiła. Powstała stąd, że Siemiradzki, chcąc wyrazić naczelne stanowisko, jakie w Monachium zajmowali Maks Gierymski i Józef Brandt, dla których talentów miał szczery szacunek, nazwał ich generałami, a dalej, logicznie już ci, co ich otaczali, zostali nazwani Sztabem. Z czasem, w miarę, jak być polskim malarzem stawało się zyskownem stanowiskiem w Monachium, zaczęli przybywać spekulanci sztuki, «oryentujący się» w sytuacyi, w tem, co jest, lub nie jest verkäuflich, korzystali ze znanego koleżeństwa, życzliwości i uczynności Brandta, który im ułatwiał stosunki z Kunsthändlerami, i atmosfera artyzmu zaczęła się mroczyć, natomiast rósł kult Wimmera i Fleischmanna, handlarzy obrazów, a nazwa sztabowców zaczęła być pogardliwem przezwiskiem.

Ktoś narysował karykaturę, przedstawiającą wnętrze świątyni, na której ołtarzu stał zbiorowy posąg wszystkich monachijskich handlarzy obrazów, przed nimi zaś na klęczkach, modlił się cały sztab, z wyjątkiem, o ile sobie przypominam, Maksa Gierymskiego. Oczywista rzecz, że w tem była i jednostronność, i często niesprawiedliwość, faktem jest jednak, że słowo «verkäuflich» stawało się jednem z najpopularniejszych haseł, a treść

jego zastępowała stopniowo wszelkie idee nowych kierunków i artystycznych dążeń.

Na razie jednak ta dążność spekulacyjna, ta chęć wyzyskania tematów i sposobów, dających się najłatwiej sprzedać, to zacieśnienie celów sztuki jedynie do środka robienia karyery materyalnej, to handlarstwo nie przeważało w życiu polskich malarzy w Monachium. Za dużo było ludzi szczególnych, za dużo szczerych temperamentów artystycznych, zbyt wiele szczerego porywu do sztuki i istotnej chęci zdobycia wyższego stopnia doskonałości środków, naprawdę artystycznych. Jeżeli też stosunki ze sztabem nie zawierały się łatwo, to nie tak wskutek uprzedzeń i niechęci, jak raczej z przyczyn różnic towarzyskich, różnicy usposobień, upodobań i sposobu życia. A zresztą, życie nigdy dość jasno nie tłómaczy się z tego, co i jak się stanie z ludźmi i ich wzajemnym stosunkiem, dlaczego ludzie przeżyją lata całe obok siebie w stanie zupełnej obojętności i skąd, w pewnej chwili, u tych samych ludzi występuje nagle powinowactwo psychiczne i zawiązuje się najściślejsza wspólność istnienia. Ludzie układają się w zbiorowe związki na zasadzie tej samej, na jakiej cząsteczki jakiegoś ciała, rozproszone w jakiejś obcej sferze, skupiają się i układają zawsze w te same formy kryształów. Krystalizacya psychiczna jest takiem samem prawem ludzkiego życia, jakiem jest krystalizacya fizyczna w naturze nieorganicznej.

Między członkami sztabu znajdował się człowiek, który na całą prawie grupę wywierał wpływ szczególny, którego umysł głęboki i logiczny, wcześniej niż czyjkolwiekbądź dotarł, do najsłuszniejszych pojęć o sztuce i jej stosunku do ludzkiej duszy, to Adam

Chmielowski, dzisiejszy Brat Albert, III-go zakonu św. Franciszka. Maks Gierymski w swoim pamiętniku stwierdza, rozstrzygający wpływ Chmielowskiego na rozwój i ustalenie się kierunku swego talentu. Był to wpływ, uświadamiający indywidualne cechy i wyswabadzający dusze z pęt szkolnictwa i utartych komunałów. Jednocześnie Chmielowski, będąc słabym rysownikiem, posiadał nadzwyczajny talent kolorystyczny i matematycznie wierne poczucie tonu; w tych więc zasadniczych kwestyach owoczesnego ruchu artystycznego zdanie jego było rozstrzygającem, a rada udzielana kolegom bezwzględnie słuszną i skuteczną. Na tych też podstawach głębokiego umysłu i wielkiego artyzmu, opierała się jego powaga i znaczenie, nie na zewnętrznych oznakach powodzenia, którego nie miał, gdyż nigdy nie był «verkäuflich».

Z dwóch, najsławniejszych w owej chwili, malarzy polskich, Maks Gierymski był bezwzględnie oryginalnem i nic z otaczającem go Monachium wspólnego nie mającem zjawiskiem. Prawda kompozycyi pejzażu, zupełne usunięcie tego wrażenia, że natura odwraca się najpiękniejszą, lub najbardziej interesującą stroną do widza, stosunek do niej ludzkich figur, przypadkowość ich znajdowania się wśród pejzażu; usunięcie wszelkich sztuk i sztuczek, tak zwanych pierwszych planów, repoussoir'ów, wszelkiego konwenansu, wszelkich resztek akademizmu w kompozycyi; motyw kształtu prosty do ostatka, lecz do ostatnich granic prawdziwy i doskonały w przedstawieniu, a ponad wszystkiem cudowna prawda i harmonia koloru, wyobrażająca stany natury, pory dnia, roku, wszelkie nastroje pogody, z zupełnem zatraceniem farby i stopieniem jej na zorzę wieczorną,

mroczny blask księżyca lub białe światło południa; odrębność charakteru motywów świetlnych, rzeczy i ludzi, wydobyta z najbardziej prostych zjawisk bez karykaturalnej przesady, bez krzykliwej jaskrawości. Charakter tych obrazów był tak bezwzględnie różny od tego, co je otaczało, że kiedy się je widziało na ścianach wystawy, wśród obrazów niemieckich, zdawało się, że ściany się rozstąpiły i ukazała się równina mazowiecka, tak uboga w kształty i biorąca cały swój urok i wyraz z barw i oświetlenia.

Gierymski zresztą, nietylko dla cudzoziemców był zjawiskiem tak odrębnem i nowem, Polacy znajdowali również w jego obrazach pewne strony życia, które on pierwszy malował, które ich dziwiły, a nawet wskutek dziwnej mieszaniny pojęć obrażały. Ten jego kraj, to był kraj dzisiejszy, najnowszy, nie było w nim tej malowniczości, którą przywykliśmy widzieć w dotychczasowych obrazach, malowniczości, tchnącej ruiną i rozmachem szlacheckiego życia. Jego sosna nie była tą «poetyczną» sosną, pochyloną nad przydrożną figurą, były to młode, przetrzebione chojaki, subtelnemi gałązkami rysujące się na niebie wytworną sylwetą; jego drogi nie były temi rozjeżdżonymi gościńcami, w których piaskach, lub błocie, wlokły się bałagulskie wozy, lub przelatywały krakowskie P i ą t k i. Nie wahał się on wyciągnąć w przekątnię przez obraz równej smugi szarej szosy, ostawionej popodcinanemi topolami. Słowem, jego kraj był tym rzeczywistym krajem, chwili obecnej, takim, jakim był, nie marzeniem o nim, w które wplątywała się tęsknota i żal za ginącemi formami bytu. Wskutek tego zdawał się on na razie pozbawionym charakteru, on u którego wszystko jest tak charakterysty-

czne i prawdziwe. Był on oryginalnym w motywie, który odtwarzał, i w sposobie, w jaki go pojmował, był oryginalnym i samodzielnym we wszystkiem, aż do sposobu pociągnięcia pędzla, w którem unikał zręczności i szyku.

Inna rzecz Brandt. Jego środki, jego sposoby komponowania, jego technika, jego kolorystyczna zaprawa, wszystko prawie było znalezione w otaczającej go sztuce. Ale temi asfaltowemi płaszczyznami, odbitemi na prawie białych tłach, w których jaśniały jaskrawe plamy barw świetnych, tym konturem, obrzeżającym przedmioty i zastępującym modelacyę, temi wszystkiemi konwencyonalnemi środkami i środeczkami, pokazywał on świat, dla cudzoziemców bajeczny, świat i ludzi, których kształty, ruchy, czyny i zachowanie się, ubranie i uzbrojenie zdumiewało widzów niezwykłością. Takich skrzydlatych zbroi, takich hełmów, takich czapek zawiesistych, żupanów, wylotów, jataganów, janczarek i szabli, takiego mnóstwa dziwnych przedmiotów: manierek, prochownic, ładownic, torb, torebek, krzesiw; takiej plątaniny rzemieni, takich kulbak i czapraków; takich garbonosych koni, z takiemi na zadach piętnami, takiego w nich szamotania się i rzucania, jak i ludzi z takiemi nosami i wąsami — nie widział tutaj nikt, a rzadko kto gdzieindziej. Takich też karczem malowniczych, takich strzech rozdrapanych, krzywych dachów; takich grobli nad błotnistemi rowami, takich bajecznych przykop i trzęsących się młynów, takich dróg krzywych i chwiejnych, dziurawych mostów, takich wierzb rozczochranych, bram i płotów rozhojdanych — wszystkiego tego napróżuo szukać gdzieindziej. Miał on niesłychane poczucie i potrzebę malowniczości, jakąś barokową

skłonność do przesadnej charakterystyki, do przeciągania stosunku barw i kształtów. Będąc jednocześnie kolorystą o silnem poczuciu harmonii plam barwnych, nadawał swemu obrazowi cechy pięknego dywanu wschodniego, harmonijnej i świetnej kolorowej dekoracyi. W owych zresztą czasach Brandt szybko pozbywał się mnóstwa cech konwencyonalnych i godził swoje upodobania i nawyknienia z tem dążeniem do prawdy, które z taką siłą i bezwzględnością objawiało się w Maksie Gierymskim.

Ukazanie się obrazów Brandta, lub Maksa Gierymskiego było zawsze wypadkiem ważnym na wystawie Kunstvereinu, wypadkiem w polskiej kolonii i w świecie Kunsthändlerów, ponieważ dla nich był to najpopłatniejszy towar, na tem targowisku sztuki, jakiem Monachium w owych czasach było bardziej, niż ogniskiem artystycznem.

Około tych uznanych już, sławnych artystów, skupiała się grupa kilkunastu rozmaicie uzdolnionych, młodszych, jeżeli nie wiekiem, to wykształceniem i umiejętnością, malarzy. Wszyscy oni prowadzili życie pracowite, regularne, zbierali się w pewnych godzinach w kawiarni Tambosiego, pod Arkadami, mieli wygląd czysty, przyzwoity, i po większej części byli na tyle przynajmniej zamożni, że byli syci, nie mówiąc o tych, którzy już zaczynali robić karyerę pieniężną.

Druga grupa, nie nosząca żadnej nazwy, składała się z dłużej, lub krócej przebywających w Monachium, najrozmaiciej dobranych, najsprzeczniej różniących się, najdziwniej ustosunkowanych, zjednoczonych młodością, wspólnością dążeń, polskością, nędzą, cygaństwem i dziwactwem młodych ludzi, wśród których, obok świetnych

talentów, spotykało się niedołęgów, lub ludzi przypadkiem, dla braku innego zajęcia, zabłąkanych w sztuce.

Był tam porywający siłą talentu i niewyczerpaną, nieznużoną wyobraźnią, Chełmoński, podziw i postrach ulic Monachium, malarz, który musiał malować, jak woda musi płynąć, który się budził z pendzlem w ręku i zasypiał, skoro mrok nastał i nie można było malować. Był Julian Maszyński, poczciwy, dobry i wierny kolega, cichy i sumienny pracownik, w którym było więcej woli i poczucia obowiązku, niż temperamentu i talentu. Był Siemiradzki, dobry, serdeczny, pełen prostoty towarzysz, człowiek inteligentny i wykształcony wszechstronnie, zapalony uczestnik nocnych dysput, malarz, trochę stropiony tem, co się koło niego działo, a było tak różne, od tego, czego się długie lata uczył. Był przerażający Niemców smutkiem i ponurością twarzy, cudowny dziwak, potworny nędzarz, Stefan Jarzmowski, rzeźbiarz, żołnierz afrykańskiej legii cudzoziemskiej, jedna z najdziwniejszych postaci, jakie przez sztukę polską przeszły. Zatopiony w Słowackim, marzył o bajecznym świecie w rzeźbie, a musiał kuć marmur, jak prosty robotnik, punktować posągi u rozmaitych Niemców, żeby przetrwać. Umarł, może zapóźno, kiedy go już wszelkie złudzenia opuściły i nadzieje pogasły, porzuciwszy rzeźbę i orząc ziemię gdzieś na Rusi...

Wogóle, powiedzmy prawdę, żebyśmy wszyscy z owych lat nie mieli tak niedającego się zedrzeć zdrowia, tak potwornej wytrzymałości, niezłamanej energii, takiego zasobu młodości i uporu życia, sztuki polskiej by nie było — zjadłaby ją nędza, głód, bez żadnej przenośni poetyckiej, prosty głód. Nie dające się niczem zniszczyć zdrowie i kredyt u takich maluczkich sklepi-

karzy, co dawali funt chleba na kredyt i czekali lata całe na spłatę długu; potem, w Warszawie, kredyt u poczciwego pana Błaszkowskiego, który dawał płótna, pendzle i farby, i nie zrażał się tem, że wielu poszło t a m, nie płacąc, a wielu nie płaciło latami, lub nie zapłaciło dotąd... Oto, co ocaliło od zagłady całą generacyę artystów, którzy stworzyli rzecz i pojęcie polskiej sztuki.

Był wtedy w Monachium Witold Czetwertyński, dobry, serdeczny i uczuciowy chłopiec, niezmordowany gaduła, mogący tygodnie całe nie spać i gadać po nocach, siedząc w kucki i owinięty w burkę o czerwonej podszewce, która we dnie wprowadzała w stan nerwowego drżenia sennych Monachijczyków. Żył on obok sztuki, ciesząc się swobodą, której długo był pozbawiony, nosząc karabin i tornister. Był Włodzimierz Łoś, wściekły temperament, w którym, obok dziecinnej serdeczności, grały nienawiści społeczne, sięgające tradycyi krwawych kozackich rozpraw. Dwaj towarzysze Jarzmowskiego, Wiśniowiecki i Grabowski, rzeźbiarze, dostrajali się smutkiem i ponurością twarzy do niego. Kiedy ci trzej ukazali się w knajpie, zdawało się, że pomorek przeszedł po Niemcach, takie u n h e i m l i c h wrażenie robili na nich. Motty Władysław, marzący o ilustracyach do arabskich bajek, niezrównany leniuch, człowiek dziwnej wyobraźni, dla którego świat cały był w pewnem stadyum s t r u p i e n i a. T r u p y, t r u p o s z e, t r u p i e l c e i t r u p i k i — oto z czego się składała podług Mottego ludzkość. Pisał też «Pamiętniki trupielca». Ludwik Żmigrodzki, uczuciowy, serdeczny, przeczulony, przeświadomiony, pełen nieustannych wahań, porywający się do czynu z gorączką i za lada ze-

tknięciem się z trudnością, zwijający się z bólu, jak mimoza. Służył on za model do Hamleta Czachórskiemu, w jego doskonale rysowanym i tak dobrym w tonie obrazie. Drobny, okrąglutki, Piątkowski, z takim talentem kolorystycznym; sprytny i świetny karykaturzysta Rozen, gospodarny Żmudzin Dowgird i tylu, tylu innych, od genialnych marzycieli, zjadanych tęsknotą do nieznanego, i wstrętem do rzeczywistego życia, od zaciekłych pracowników, do najpospolitszych wałkoniów i hultajów, dla których całkowity urok sztuki streszczał się w modelkach... Wszystko to było młode, a młodość wydobywa z ludzi najlepsze, najszczytniejsze władze duszy. Każdy człowiek w młodości «choć przez trzy dni bywa wielkim człowiekiem», chociaż w myśli, chociaż w nieujawnionym porywie uczucia...

Nasza niezgoda z cichem i sennem Monachium objawiała się w tem, cośmy nazywali: Zatruć Niemcom spokój. Przejść naprzykład w białej krakowskiej sukmanie środkiem najludniejszych ulic, wykonać szalonego kozaka na przestrzeni kilkudziesięciu metrów trotuaru, lub w dzień biały paść na kolana przed pomnikiem Szyllera, i uderzywszy kilka razy czołem w bruk, odejść, zostawiając za sobą skołowaciały ze zdumienia tłum Niemców. Co się wtedy z niemi działo! Jak owce wobec stracha zbijali się w osłupione stado, a gdy się rozeszli i usadowili po knajpach, nie mogli długo odnaleźć właściwego smaku w piwie i wurstach, i całymi miesiącami mieli o czem gadać, codzień na nowo dziwiąc się czynowi zdumiewających czcicieli Szyllera.

Wieczorami uciekaliśmy z miasta w pole, na mroczne łąki, w których jęczały czajki, lub leżąc gdzie na

między, słuchaliśmy przepiórek i kuropatw, jak wtóru tej tęsknoty, która nas zjadała.

Monachium miało urok tylko w nocy. Spało ono spokojnie i twardo, z piwem w głowie, a głową w pierzynach, a puste ulice średniowiecznego miasta, stare baszty i bramy, wieże kościołów, ginące w ciemni nieba, dziwne zaułki nad ciemnemi łożyskami wód, pędzących z pośpiechem górskich potoków, melancholijna muzyka zegarów, dziwne łamanie się świateł i mrocznych głębi — to było jeszcze Monachium do zniesienia, z którem można było wytrzymać. Ileż nocy przewłóczyło się tak, uciekając nad ranem gdzieś nad brzegi Izary, w łoziny i ujęte w tamy bagniska, w których się lęgnął tyfus.

Aleksander Gierymski żył materyalnie z bratem, ze Sztabem, w istocie jednak nie należał ściśle ani do jednej, ani do drugiej grupy. Nie szedł on ani za bratem Maksem, ani za Brandtem, ani za szkołą Pillotiego, w której pracował. Wtenczas już był człowiekiem samotnym, w niezgodzie z otoczeniem, w niezgodzie z sobą, ze sztuką, z życiem. Na tle mniej więcej spokojnych, zrównoważonych i porządnych figur swoich najbliższych kolegów, odcinał się swoją twarzą bladą, nieraz napiętnowaną jakimś bólem i niepokojem, pomieszanym z goryczą i ironią. Czuł on i wiedział, kim jest, czuł swoją odrębność, niezależność i siłę talentu, która dla najbliższego otoczenia ginęła w blasku talentu, sławy i stanowiska starszego brata. Cokolwiekby zrobił, cokolwiek pomyślał, był tylko m ł o d s z y m b r a t e m, był O l e s i e m G i e r y m s k i m. Jego dążenia i szarpania się artystyczne brano za objawy dziwacznej zarozumiałości młodego chłopca, to, co mówił, uważało się za nonsens, lub znowu za zarozumiałość i dzieciństwo, za

nieznośne dziwactwo, nieusprawiedliwione niczem, przykre dla otoczenia. W wiele lat potem, dawniejsi jego koledzy, ludzie ustaleni i uspokojeni, z lękiem i pomieszaniem mówili o tem, że Gierymski może znowu przybyć, i swój niepokój, swoją niezgodę, swoje niepoddawanie się, niezawieranie kompromisów przeciwstawić ich unormowanym i przystosowanym do zwykłych stosunków życia egzystencyom.

Aleksander Gierymski był ambitnym i to jego stanowisko młodszego brata, ta niemożność bycia sobą drażniła go w najwyższym stopniu. Nie było w nim tej płaskiej meskineryi, która synom i braciom wielkich ludzi pozwala wygrzewać się w blasku chwały ich ojców i braci. On był sobą, był wybitną i określoną indywidualnością, dla której wszelka zależność, jak i konwencyonalna powaga były wstrętne i nieznośne. On chciał sławy i chciał, aby jego sztuka i on były uznane i czczone, ale tylko za to, czem były rzeczywiście, za bezwzględną i istotną ich wartość. On nie chciał, ani być przykryty powagą starszego brata, ani opromieniony jego chwałą, on nie chciał za nic być: Olesiem Gierymskim.

— Ja od śmierci brata zostałem człowiekiem! — mówił kiedyś z tą bohaterską otwartością, na jaką nie każdy umie się zdobyć.

III.

Twarz i postać ludzka są gliną, w której rzeźbi czas i zdarzenia, są kartą, na której życie pisze dramat, jasny i szczytny poemat, lub trywialną farsę. Na tle zasadniczej budowy rysów tworzą się fałdy i zmarszczki, odpowiadające wyrazowi pewnych uczuć, pewnych stanów duszy. Im te uczucia silniej się przejawiają, im częściej się powtarzają i trwają dłużej, tem dobitniej i głębiej wrzynają się w skórę i mięśnie twarzy, tworząc typowy wyraz człowieka, odpowiadający jego najistotniejszym, pierwiastkowym właściwościom indywidualnym. Ale życie jest tak wielostronne w pomysłach, że jego rzeźba na ludzkiej twarzy komplikuje się niesłychanie i na tło typowego wyrazu wprowadza całe mnóstwo odcieni, które twarz dobrze znaną i ostro w pamięci wyrytą przykrywają chwilami, jakimś nowym, często nietrwałym, subtelnym, zagadkowym blaskiem, lub mrokiem.

Blada twarz Gierymskiego, jego szeroko otwarte, patrzące hardo i z jakiemś złowrogiem niedowierzaniem oczy; boleśnie lub złośliwie zaciśnięte usta; ruchome, często pogardliwie skrzywione nozdrza; cała ta maska,

wyrażająca jakiś męczący niepokój, przesłaniała się czasem nikłym blaskiem wypogodzenia duszy i spokoju, w krótkich chwilach lepszych dni życia.

Kiedy w roku, zdaje mi się 1875, Gierymski przyjechał do Warszawy, był całkiem innym, niż w Monachium, w szkole Pillotego. Eleganckie ubranie, ślicznie przez fryzyera wygładzona i rozczesana grzywka, lśniący cylinder, odznaczały go na zewnątrz. Miał on wtenczas chwilę powodzenia. Miał jakąś pewność siebie, w kieszeni trochę pieniędzy, więc niezależność materyalną, elegancki wygląd, więc nie przerażał mecenasów sztuki możliwością żądania zaliczki, a jako naddatek, jako wdzięk towarzyski i społeczny, dwa tęgie obrazy na wystawie: «Austerya w Rzymie» i «Gra w Mora«, obrazy z figurami, jak w «Austeryi», prawie naturalnej wielkości, co w naszych owoczesnych wyobrażeniach o sztuce znaczyło bardzo dużo. W jego wyglądzie i zachowaniu się, niezależnie od rzeczywistego chwilowego rozjaśnienia, czuć było jeszcze trochę rozmyślnej pozy na brawurę, trochę świadomego może cynizmu, którym się odgradzał od natrętnych, chcących zajrzeć mu bliżej i głębiej w duszę. Mało się zadawał z żyjącą po psiemu w Warszawie garstką malarzy, od razu miał otwarte stosunki towarzyskie, był przez chwilę, — krótką, bardzo krótką, — znanym i cenionym. Panna Dukszyńska zrobiła w owym czasie jego portret, właśnie z tą piękną grzywką, w granatowem ubraniu, ślicznymi kołnierzykami, kremowym krawatem i wygładzoną powodzeniem twarzą. Po wielu latach potem, Gierymski palił się ze wstydu, wspominając ten pobyt w Warszawie. Wyjechał on znowu z powrotem za granicę, do Rzymu, i tam przez lat kilka pracował, nie dając znaku życia,

nie przysyłając obrazów, ani też wiadomości o sobie, za pomocą usłużnych korespondentów, zwiedzających pracownie i utrzymujących uwagę publiczną w ciągłem oczekiwaniu ukazania się arcydzieł.

W kilka lat potem, do pracowni w hotelu Europejskim, gdzieśmy pracowali z Owidzkim, ktoś zapukał, drzwi się uchyliły i wszedł Gierymski, poprosił o pozwolenie pozostania w cylindrze, — była to jego maniera zachowania się, co nadawało pewną sztywność i dalekość stosunkom.

Znowu w jego twarzy wybijał się na wierzch niepokój, a na ustach boleśne skrzywienie szybko się zmieniało ze złośliwym, świadomym uśmiechem. Ale wygląd był jeszcze dość staranny, prawie elegancki. Mówił, że wraca na stałe do kraju, że będzie malował Polskę, i dodał z szyderstwem: — To jest żydów i... A przytem, wyłożył swój program życia.

— Ja tym d r i a n i o m, mówił, swego nie daruję. Ja chcę żyć i używać. Naprawdę, będę żył z bogatymi żydami, kanalie — ale płacą. Do dyabła te skromności i szlachetności! — Kiedym mu powiedział, co wogóle myślę o bogatych żydach, i jakimkolwiek kompromisie z «drianiami», Gierymski zawołał: — A! rozumiem! — i wydobył z kieszeni kartkę, na której spisany był program niemieckiej partyi socyalno-demokratycznej...

Nie znałem wtenczas Gierymskiego. Jego cynizmy, jego bezlitośne szyderstwa, jego zimny obrachunek z ludźmi, brałem na seryo. Nie wiedziałem, nie mogłem się domyślić, że on przyszedł do mnie dla tego, że szukał kogoś blizkiego, żeby nie żyć w pustce i samotności; nie wiedziałem, że pod tymi cynizmami kryje się wzruszenie, że pod tą szorstką skorupą ukrywa się na-

tura uczuciowa i żenująca się, a zarazem harda, więc ukrywająca swoją słabość pod brutalnemi formami. Nie rozumiałem tego, i ja, który teżbym chętnie spotkał się z kimś, z kim możnaby było się zrozumieć, nie mogłem do niego się zbliżyć.

W dalszej rozmowie uważałem, że Gierymski mnie się przygląda, bada, czasem z niedowierzaniem, lub zdziwieniem słucha zdań, z któremi może się godzić, jak żeby mówił: — Patrzcie, jednak pan takie rzeczy rozumie! — Spytałem go, czy pozwoli przyjść do pracowni: — O, nie warto! — odpowiedział — no, ale jeżeli pan chce — proszę.

Pracownię Gierymski urządził w wielkiej mansardzie, wznoszącej się na narożnym domu przy zbiegu Chmielnej, Brackiej i Szpitalnej. Po haniebnych, wązkich, ciemnych, kręcących się schodach wychodziło się na poddasze, z którego drzwi otwierały się do pracowni, która od razu, od progu, uderzała świetnością talentu, błyszczącego z płócien, pokrywających ściany.

Nawprost drzwi wisiał wielki obraz, w którym, na tle tkanki plecionej z trzciny i liścia, przesianej słonecznymi połyskami, rzucała się w oczy pyszna figura, jakiegoś pana w czerwonym rococo fraku. Słońce lało się blaskami z za krawędzi obrazu, obrzeżając świetlnemi pasmami figurę, której cień zimny mżył się na trawie, wśród liści świetnie nakrapianej begonii. Po stole nakrytym białym obrusem, rozsypywały się smugi i krążki słonecznego światła, świecąc na figurze, siedzącego przy stole, jakiegoś pudrowanego pana i włoskiego księdza, i na jedwabnych sukniach dam rococo. Wszystko lśniło się światłem, skrzyło się barwami, mirotało pozłotą połysków i uderzało pysznem sformuło-

waniem plam dekoracyjnych i kapitalnem opanowaniem tonu. Cała wysoka i długa ściana zawieszona była pysznemi, z zaciekłością przyrodniczą malowanemi studyami głów i figur ludzkich; begonii w słońcu, lśniących się połyskami, barwnemi plamami i świetnemi, na przezrocz świecącemi, liśćmi; studyami jakichś ryb oślizgłych, mieniących się tęczowymi refleksami: studyami marmurowych cystern, opleśniałych, omszonych, pokrytych zieloną patyną wiekowej wilgoci. Wisiał wśród tego inny obraz zaczęty, przedstawiający grupę ludzi w strojach renesansowych, siedzących na schodach i tarasie pałacu, na tle ciemnych sylwet cyprysów. Wszędzie, z najmniejszego skrawka płótna, widniał ogrom pracy, zaciekłego badania natury, samodzielnej analitycznej roboty dla wydarcia jej tajemnic. W kącie stał ogromny zwój zamalowanych płócien, postrzępionych i pomiętych. Na lewo od wejścia ściana była obwieszona mnóstwem kostyumów, starych jedwabnych sukien, fraków r o c o c o, ułańskich mundurów, olbrzymich myśliwskich butów, różnych sprzętów, wśród których widniało wielkie czerwone siodło, znane z obrazów Maksa Gierymskiego. Łóżko usłane porządnie, wsunięte było w kąt.

Pracownia była wspaniała, jako wyraz talentu, bez żadnej meskineryi, bez bibelotów i dywanów, była dostatnia, przepełniona, ale tylko talentem i osobistością malarza.

Gierymski, w cylindrze, ubrany porządnie, przyjął mię grzecznie, lecz z rezerwą i chłodem. Pytał o zdanie; na zrobione uwagi odpowiadał jednak z pewną ironią: — Pan znajduje? — I dodawał: — Ale to tak być musi. — To znaczy, tak, jak on namalował. Słowem był nieprzystępny, nie do wzięcia, nie do zbliżenia się.

Odchodząc, czuło się, że jakieś konieczne słowo nie zostało powiedziane, że coś jest nieprawdziwego, coś sztucznego, niewyjaśnionego w stosunku, jakieś nieporozumienie, którego nie można wyjaśnić. Chciało się wrócić ze schodów i spytać: — Panie, co panu jest? i czemu pan przemawia do mnie, jak do psa?

Ostatecznie przychodziło się do przekonania, że to jest ogromny talent, przytem człowiek inteligentny, ale niedostępny, zimny, nie dający się poruszyć, szukający tego właśnie używania, o którym mówił, i stosunków w tym świecie, który dla nas był wstrętny, a który stanowił błyszczącą powierzchnię społecznego życia.

Było to fatalne nieporozumienie.

Gierymski osiadał w kraju, i od pierwszego dnia rozpoczynał przeżywać boleśny dramat bezwzględnej niezgody między swoją duszą, wszystkiemi swemi najserdeczniejszemi dążnościami, a otoczeniem, a środowiskiem, które, według teoryi, ma być kołyską talentów, przyczyną ich istnienia i formą, nadającą treść i kształt ich osobowości. Rozpoczynał walkę o istnienie, o miejsce wśród społeczeństwa, które go ciągle miało wyrzucać, jak woda wyrzuca korek, rozpoczynał ciężką pracę dla utrzymania przy życiu swego talentu, wśród «temperatury moralnej», która była zabójczą dla wszelkich czysto artystycznych dążeń.

«Lepiej być koniem wyścigowym w Polsce, niż malarzem!» — pisał potem Gierymski, i w wykrzykniku tym streszcza się rzeczywisty stosunek do sztuki owoczesnego społeczeństwa.

Niema może wyrazu, którego znaczenie byłoby bardziej nadużyte, bardziej niewłaściwie pojmowane w stosunku do istoty zjawiska, które ma oznaczać.

Mówimy: społeczeństwo, i wyobrażamy sobie ścisłą całość i jedność pewnej cząstki ludzkości, objętej pewnemi granicami ziemi. W rzeczywistości jednak, społeczeństwo, jako całość, która zbiorowo może być rozważana i może być pociągnięta do odpowiedzialności za pewne zjawiska, lub też za inne czczona — nie istnieje. Społeczeństwo jest zbiorem jednostek, lub grup jednostek, które utrzymuje w spójni inercya pewnych sił wewnętrznych i nacisk sił zewnętrznych. Części i cząsteczki społecznego ciała są w istocie obdarzone taką dążnością wzajemnego odpychania, taką prężnością, jak cząsteczki gazów.

Według przyjętego komunału, człowiek jest zwierzęciem, czy istotą towarzyską, i rzeczywiście jest takim, gdyż się zbija w wielkie stada, żyjące jednak w nieustannych walkach, na podobieństwo błotnych ptaków, zwanych Bojownikami. Nieustanne napięcie jednostkowych egoizmów, żywiołowe niechęci różnych ras, wstręty temperamentów i usposobień; tworzenie się klas, to jest grup, mających swoje szczególne zbiorowe egoizmy, zaspakajane kosztem egoizmu innych grup; kapitał i praca, mała i wielka własność, handel i przemysł i jak się to tam wszystko nazywa, — ile nazw, tyle ognisk nienawiści, ile grup ludzkich, tyle zarzewi walki. Na każdą myśl, powstającą w czyimś umyśle, czyha myśl przeciwna, przeciw każdemu rzutowi do czynu wznoszą się mury przeciwieństw i hamujące pięście. Zgodność dążeń we wszystkich cząsteczkach, składających społeczną masę, przejawia się rzadko, zwykle pod wpływem zewnętrznego nacisku, przejawia się rzadko jako powszechna miłość jakiejś idei, lub człowieka, najczęściej treścią jej jest nienawiść. «Nie waha-

łem się rozbudzić nienawiści do Francyi, jako jedynego cementu, którym mogła być spojona jedność Niemiec», — mówił kiedyś Bismarck, jeden z najbardziej złowrogich szerzycieli zła i upodlenia między ludźmi.

Niejasne uświadamianie tego faktu niespójności społeczeństwa, nierozróżnianie tych warstw i warstewek, rozdzielonych przepaściami obojętności, lub nienawiści, niedocenianie ich rozkładowej siły w dążeniu do jakichś ogólnych celów, prowadzi nieraz do fatalnych zdarzeń, tak w życiu jednostki, jak i w życiu publicznem.

Uogólnianie pewnych zarzutów, oskarżeń, dotyczących jednej jakiejś warstwy, na całe społeczeństwo, niemożność zrozumienia stosunku wzajemnego, tak nieraz wrogo dla siebie usposobionych, lub tak od siebie oddalonych grup pojedyńczych, wywołuje nieporozumienia, zniechęcenia i niedające się wygładzić przeciwieństwa i niezgody.

Każda jednak doba historyczna ma pewną grupę ludzi, pewną wyróżniającą się część społeczeństwa, która stoi, jakby na czele, która w danej chwili uważa się właśnie za społeczeństwo, za treść i wyraz całej sumy jego dążeń i potrzeb, która stanowi i przednią ścianę, i znak tej fatalnej budy, którą przywykliśmy nazywać społecznym gmachem.

Ludzie ci, naczelni i firmowi, w rzeczywistości mają nieraz tyle wspólnego z głębią społecznego życia, co płynący po rzece filister, w łódce, ubranej dziecinną chorągiewką, ma wspólnego z żyjącymi w głębi wód jesiotrami...

Mickiewicz wyraził to w ten sposób: kiedy jedna z osób poematu, patrząc na tych właśnie naczelnych ludzi, woła z oburzeniem:

Patrzcie,
Otóż to jacy stoją na narodu czele.

Inna odpowiada:

Powiedz raczej: na wierzchu. Nasz naród, jak lawa,
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa.
. . . .
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi!

W tych czasach, kiedy Gierymski i wielu innych usiłowało żyć w kraju, skorupa była sucha, brudna i plugawa, bardziej może, niż kiedy, i kto ją tylko znał, kto nie wiedział, co się dzieje w głębi, ten pluł i wzdrygał się ze wstrętu, lub tonął w rozpaczy.

To, co wtenczas stanowiło naczelną warstwę społeczeństwa, przedstawione jest z taką nadzwyczajną prawdą w «Rodzinie Połanieckich». To społeczeństwo, z którego wypruto wszelkie idee i zastąpiono je interesem, społeczeństwo płaskich spekulantów, płytkich miłostek, uganiania się za łatwem powodzeniem i robienia sobie cnoty obywatelskiej ze zręcznego bogacenia się; to społeczeństwo, w którem zdaje się szczęściem, jasnością i weselem umrzeć, jak Litka, lub pogrzebać się żywcem w rezygnacyi, jak pani Emilia; to społeczeństwo było takie, że żyć z niem było niepodobna, trzeba się było powiesić, uciekać, — lub, żyjąc wśród niego, żyć poza niem, co jest łatwiejszem, niż się na pozór wydaje.

Jednostka, zwłaszcza taka, której potrzeby i dążenia ograniczają się do sfery idealnej, umysłowej, ma dziś tyle swobody, że byleby nie naruszała swojem istnieniem spokoju i zadowolenia społeczeństwa, może

na własny rachunek nurzać się, w jakiej chce nędzy, w jakiem chce dziwactwie pojęć, nikt o to się nie zatroszczy, nie trzeba tylko narzucać się, chcieć reformować, stawać na placach i pokazywać dziur w butach i ran w duszy.

Myśmy też używali tej biernej swobody, tego życia poza społeczeństwem w zupełności, tylko każdy inaczej reagował na to otoczenie, na to środowisko, które jakoby miało nas wydać, które jakoby miało być klimatem, dzięki któremu sztuka nasza powstała.

W istocie zaś było to aklimatyzowanie się jakichś egzotycznych roślin, które, wbrew wszystkim owoczesnym warunkom klimatycznym, postanowiły, bądź co bądź, żyć i rozwijać się.

Chcąc nie być jednostronnym w sądach o własnem społeczeństwie, koniecznie trzeba, stan jego w danej chwili, porównać ze współczesnym stanem innych społeczeństw. Otóż, jeżeli u nas, wskutek szczególnych, bezpośrednio nas dotykających zdarzeń, poziom życia w owych czasach tak bardzo był nizki, niemniej w reszcie świata znikał z życia publicznego wszelki ślad wyższych, idealniejszych, to znaczy będących zawsze wyrazem porywu naprzód, dążeń. I nietylko, że ludzkie czyny stawały się marne i nizkie, ale jednocześnie znikają wielkie hasła, to znaczy, że znika z serc ludzkich nadzieja lepszej przyszłości, i celem stają się najmateryalniejsze interesy, zaspakajanie najgrubszych zachceń, najniższych rodzajów używania. Ludzkość zdaje się mówić: Żadnych złudzeń! Jesteśmy i będziemy podli i marni, i tylko w upodleniu i marności jest zbawienie i ochrona przed zgubą i nieszczęściem. Utrzymanie każdego istniejącego bezprawia, pod mianem porządku

społecznego, uznanie każdej przewagi za nienaruszalne prawo, usunięcie entuzyazmu i bezinteresownych pobudek czynu, trzeźwe i ciasne obliczanie własnej korzyści — to wszystko staje się treścią czynów i treścią haseł. Z religii — pozostaje tylko zabobon i kwestya organizacyi kościelnego urzędu, ze społeczeństwa — tylko walka interesów, z państwa — tylko groźna pięść dla innych.

Życie się mroczy i dusi.

Pokolenie, do którego należał Gierymski, widziało stopniowe zaciąganie tej chmury mroku, która się rozpościerała równomiernie ze wzrostem potęgi i przewagi Niemięc, chmury, która tem ciemniejszą się zdawała, że pokolenie to widziało jeszcze ostatnie blaski zorzy, poprzedzającej to straszne wytrzeźwienie się ludzkości.

W tej chwili trzeźwość dochodzi szczytu. Wiadomości o stosunkach międzynarodowych nie można czytać bez rozpaczliwego oburzenia. Ton, jakim się pisze: zabito tylu Boerów, zabito tylu i tylu Chińczyków, targi chrześcijan z Chińczykami o rodzaj męki śmiertelnej, która ma być zadana obrońcom chińskiej ojczyzny, hakatyzm i «listy Hunnów», — są to wszystko objawy tej trzeźwości, tego zaniku złudzeń, tego cynizmu, z jakim pewni ludzie patrzą na swoje istnienie.

Mówię tu o tem, gdyż Gierymski, pomimo całego zatopienia się w sztuce, namiętnego związania z nią całej swojej wielkiej ambicyi, podporządkowania pod sprawy sztuki reszty spraw życia, miał jednocześnie wielką inteligencyę i duszę szeroką, która odczuwała wszystko, co się w ludzkości działo i po swojemu przerabiała to na męczącą i bolesną treść myśli.

«Głupio jest żyć — pisał kiedyś — z wymaga-

niami trochę lepszemi, kiedy się jest starszym, a żyło się dotąd w świecie, którego się chciało, pragnęło, żeby był, przyzwyczaiło się do niego, jak gdyby był, jeżeli nie tam, gdzie my jesteśmy, to gdzieindziej. Gdzie, nie wiadomo — ale się go nie znajdzie!»

Gierymski, nietylko jako artysta i nietylko wyłącznie w stosunku do swego społeczeństwa, był w niezgodzie i walce, pojmował on i odczuwał życie powszechne w jego objawach etycznych i umysłowych, a przy swoich skłonnościach do uświadamiania przedewszystkiem złej strony zdarzeń, znajdował wszędzie stwierdzenie swoich rozpaczliwych wniosków i wszędzie w końcu pozostawał samotny, w rozterce z otoczeniem.

«Moja cała Polska, — pisał w tym samym liście z Wiednia — to Dziekońscy (Józef i Prosper) i Wy; na to drugie, przyznasz, można się trochę uśmiechnąć. Mnie łatwo jest być emigrantem, nie biorę żadnego prawie bagażu ze sobą. Im więcej mam sił, tem więcej widzę pustkę, jaką koło siebie zrobiłem. Szczerze, nie mam żadnego żalu. Nie przypuszczam, żebym mógł pasować do jakichkolwiek ludzi na świecie, tak samo więc w Warszawie. Nic więcej».

W gruncie rzeczy było to znacznie «więcej». Niezgoda z obcym człowiekiem, lub całem obcem społeczeństwem wywołuje oburzenie, gniew, pogardę, ale niezgoda z człowiekiem blizkim i własnem społeczeństwem to nieustanny ból i niedająca się ukoić szarpanina i męka. Kiedy nas dotknie zło od człowieka obcego, oburzamy się, lub z rezygnacyą mówimy: Trudno! — ludzie zawsze jednacy...; kiedy nas skrzywdzi człowiek kochany, wijemy się z bólu, a cierpienie podnosi z dna duszy cały męt najgorszych, najbardziej gryzących uczuć...

Podobnie jest ze społeczeństwem. Podłość i głupota są zjawiskami wszechludzkiemi; ale głupoty swego społeczeństwa człowiek się wstydzi, jak własnej, a podłość hańbi go bezpośrednio, aż do bólu.

«Jakiż to trudny naród (Francuzi) do zrozumienia — pisał Gierymski z Paryża w r. 1891, — tyle jest powodów do wściekania się na nich i tyle dobrego w sobie mają, bogate natury, ale cóż za inne od naszych! Tośmy przecie kmiotkowie w porównaniu z nimi. Cóż za inna etyka, ale to tak szeroka, że gdzieby u nas napewno skończyło się na domu poprawy, tu — zwyczajna rzecz. Dyablo ci ludzie mają skalę życia szeroką, ale tak daleką od naszej, szczególnie, kiedy się jest starszym. Źle tu żyć, jak wszędzie, ale może lepiej, niż między Niemcami, już nie mówię o naszej kochanej ojczyźnie, Warsiawie».

Gierymski widzi jasno, co są warte stosunki ludzkie w Paryżu, charakteryzując je, przerywa sobie nagle wykrzyknikiem: — Dosyć tego świństwa! Ale przypomnienie podobnych stosunków w Warszawie boli go i szarpie, i wywołuje wybuch gniewnej ironii. Pomimo to, Gierymski umiał być sprawiedliwym i słusznie oceniał niektóre różnice stosunków naszych i zagranicznych.

«Artykuły twoje dobre, — pisał z Wiednia, — ale wymagania od tych ludzi straszne. — Tu sztuki wiele więcej, a recenzye jeszcze gorsze. Tu sprzedajni, tam przynajmniej naiwnie cieszą się z postępu sztuki krajowej, no i chwalą wszystko, więc i durniów».

Rozstrzygającymi czynnikami zewnętrznymi w życiu jednostki są jej stosunki do reszty ludzi, do społeczeństwa, jako sfery najszerszych podstaw i najkardynalniejszych warunków życia; do rodziny, ciaśniejszego

węzła społecznego ustroju; w końcu do kolegów, towarzyszy i przyjaciół, do tych wszystkich jednostek, z którymi człowiek się spotyka przypadkowo, z którymi stosunki normują się na podstawie nieuchwytnych źródeł sympatyi, dobrowolnego i świadomego swojej niezależności formalnej, współżycia.

Wrodzone, fatalne właściwości jednostki, jej najistotniejszą treść duszy, godząc się, lub przeciwstawiając się tym pierwiastkom stadowego życia ludzi, wytwarza pewną typową dla danej jednostki kolej życia, pewną sumę zdarzeń i czynów, które są wypadkową zetknięcia się życiowych dążeń jednostki i społecznego stanu tłumu w danej chwili.

W niezgodzie Gierymskiego ze społeczeństwem, oprócz przyczyn wspólnych wszystkim ludziom, dążącym do jakichś nowych celów, lnb mającym inne, niż ich otoczenie, pojęcia społeczne, czy umysłowe, główną rolę grała sprawa sztuki, jego dążenia artystyczne, podzielane zresztą przez większą grupę, pracujących tak, jak i on, w pustce, malarzy; to zaś, co nadawało szczególne, wyłączne piętno temu boleśnemu zatargowi, wynikało z jego indywidualnych właściwości, wyjątkowej organizacyi psychicznej i pewnych wpływów zewnętrznych, jego tylko dotyczących.

Gierymski, jak każdy inny, zdolny i pracujący w sferze dodatniej i pożytecznej, człowiek, może się spodziewać od społeczeństwa, co najmniej, zapewnienia materyalnego bytu, zrozumienia swoich dążeń i słusznej oceny wartości swoich czynów.

Żadnego z tych warunków życia i twórczości, nie znalazła, wśród naszego społeczeństwa, rozwijająca się właśnie, sztuka polska.

Była to chwila fatalna dla zaszczepiania, tak na pozór niekoniecznej idei, jak sztuka. Właśnie robiono trzeźwy i surowy rachunek z romantyzmem, ze wszelkiemi marzeniami i wskazywano ruiny, któremi zasypane były drogi życia społecznego, po przejściu cyklonu poezyi.

Wskutek fatalnego zaślepienia, nie widziano zupełnie znaczenia twórczości artystycznej; nie widziano, że nawet zredukowawszy cel wszystkich ludzkich dążeń do materyalnych jedynie interesów, że mierząc wartość wytwórczą pracy tylko ekonomicznemi względami, to i tak jeszcze, sztuka ma w życiu społeczeństw olbrzymią doniosłość. Wpływowi publicyści rozumowymi dowodami wyjaśniali, uzasadniali i wspierali tępą obojętność na to, co właśnie było objawem żywotności, niepohamowanej siły czynu i zdolności odradzania się plemiennego pierwiastku.

Zdawało się, że ideałem społecznym jest gruboskórna istota, ograniczona, upasiona, mająca pełne spichrze i kieszenie, najeżona egoizmem, istota, która nie chce ani czasu, ani bogactw, ani pracy zmarnować na «marzenia», na żaden cel umysłowy, niemający bezpośredniego wpływu na pomnożenie groszy i złotych, na zbytek idealny, jedynie godny ludzi. Wołano na artystów, na twórców, żeby robili małe obrazki i figurynki i sprzedawali je tanio, wychodząc z fałszywego wyobrażenia o ubóstwie i ekonomicznej niemocy społeczeństwa. Tymczasem to właśnie, co stanowiło społeczeństwo, ta warstwa, która stała «na przedzie», wcale nie była w tak złych interesach. Reforma społeczna przyniosła sporo kapitałów za wykup ziemi, przemysł wzrastał gwałtownie, rolnictwo cieszyło się wysokiemi ce-

nami na produkty; bogactwo tych właśnie warstw, do których należało wołać: — Nie bądźcie barbarzyńcami! — wzrastało — ale sztuki nie potrzebował nikt.

Podobno jakieś miasto greckie obległ niegdyś nieprzyjaciel i zgadzał się odstąpić, pod warunkiem, żeby mu oddano wszystkie dzieła sztuki. Grecy odmówili i bili się do upadłego, ze świadomością, że bronią największego, najistotniejszego swego bogactwa. Gdyby owoczesną Warszawę spotkał los podobny, nietylko oddałaby dzieła, ale przyrzuciłaby w dodatku ich twórców, jako inwentarz całkiem w jej życiu zbyteczny.

Jest to fakt, dający się nieraz zauważyć, że pewne formy zbytku wydają się lekkomyślnem trwonieniem bogactwa, rozrzutnością, inne zaś zdają się koniecznemi, niezbędnemi potrzebami życia, bez których nie można się obejść. Właściciele olbrzymich fortun będą się długo zastanawiali nad kupieniem jakiejś rzeźby, lub obrazu i ani na chwilę nie zawahają się nad wydaniem balu, sprawieniem zbytkownych strojów, które w jeden wieczór pochłoną sumy, mogące pokryć koszty wytworzenia niejednego dzieła sztuki, którego wartość nietylko nie maleje, lecz zwiększa się z przebiegiem wieków i staje się wprost bezcenną.

Ktoby widział owoczesną Warszawę z jej wspaniałymi sklepami kosztownych jedwabi, pluszów, aksamitów, futer i koronek, angielskich kortów i paryskich kapeluszy; ktoby zliczył magazyny, sprzedające wykwintne i drogie jadła i napoje; ktoby wiedział, ile ten biedny, na pozór, kraj wydawał na zmianę ubrania za każdym sezonem, na zmianę nowalii na stołach, odpowiednio do pory roku, na nowe typy karet i wyścigowych breków, na angielskie uprzęże, konie pełnej krwi,

wyścigi i polowania, ile przegrywał w karty w noc jedną, ile wydawał na całe to używanie, w którem chodziło albo o najgrubsze zmysły, albo o próżność, tenby się zdumiał, dowiedziawszy się, co się w tym samym czasie działo ze sztuką.

Były to przecie czasy, kiedy kupiec tabaczny, Dawid Rozenblum, kupował «Grunwald»; kiedy Siemiradzki darowywał muzeum narodowemu obraz, stanowiący wartość dużego majątku; kiedy nasi malarze zaczynali robić fortuny za granicą, a kiedy w Warszawie dwóch pierwszorzędnych malarzy zjadała nędza, paraliżująca wszelkie wysiłki coraz liczniejszej garstki ludzi, którzy się rzucali w świat sztuki.

Żeby bogactwo prywatne mogło podlegać jakiejś społecznej kontroli, któraby powstrzymywała jego marnotrawstwo na nizkie i marne cele, pokazałoby się, że, nie naruszając w niczem słusznych praw jednostki, ani normalnego biegu spraw ekonomicznych, możnaby miliony zużywać na najidealniejsze cele, na sztukę, lub rozmyślania o najbardziej oderwanych zagadnieniach umysłowych. Czasem, jak się spotyka pewnych ludzi, o których się wie, ile ich życie kosztowało tysięcy, ba! milionów, człowiek się zdumiewa i pyta: — I to za takie skarby wyhodował się taki okaz?! Pracę tysięcy ludzi żyjących, oszczędzone dziedzictwo pokoleń wymarłych, wszystko to pochłania taki jeden żołądek, taki jeden splot grubych zmysłów i nizkich namiętności.

Nie, nigdy nam nie brakło pieniędzy, — jeżeli czego brakło kiedy i braknie, to ludzi odpowiednich, czasem tych, którzy tworzą, czasem tych, którzy twórców rozumieją, czczą i potrzebują. Tymczasem, ciasne pojmowanie dobra publicznego, nierozumienie, że nie-

kiedy użyteczniej jest wytworzyć dobry obraz, lub posąg, niż karmnego wieprza, źle przeprowadzony rachunek rzeczywistego stanu społeczeństwa, wszystko to rozgrzeszało je z ciężkiego niedbalstwa o coś tak cennego, jak sztuka, rozgrzeszało z ciemnoty i nizkiego pojmowania zbytku.

W owych to czasach Chełmońskiemu, który miał sześć obrazów na wystawie, zarząd Towarzystwa zachęty sztuk pięknych nie chciał dać na ewikcyę tych obrazów 50-ciu rubli pożyczki. W owych to czasach, jeden z niesłychanie wytwornych kolorystów polskich, był płacony za swoje obrazy w naturze, to jest: staremi majtkami i surdutami. Zapał, energia, siła talentu wszystko się rozbijało o niedające się naruszyć fatalne stosunki materyalne, zmuszające albo do ucieczki za granicę, albo do zarabiania tandetą ilustracyjną, lub obrazkową, gdyż na «tani pędzel», amatorowie się jeszcze znajdowali.

Gierymski, osiedlając się w tych mniej więcej latach w Warszawie, miał może z początku trochę pieniędzy, pozostałych po bracie, lecz wkrótce znalazł się na łasce tego skąpego budżetu sztuk pięknych, który można było zwiększyć jedynie pieczeniarstwem i upodleniem. Gierymski sprzedał wprawdzie kilka obrazów, ale co to znaczyło w stosunku do jego pracy i wartości artystycznej tego, co ona wytworzyła.

Ostatecznie, kiedym po kilku latach zeszedł się z nim bliżej i mogłem zajrzeć w jego życie, Gierymski był nędzarzem.

Jeszcze w roku 85-ym, kiedy udało mu się wyjechać do Wiednia dla zdrowia, pisał: «pieniądze od was (od redakcyi «Wędrowca») przyszły mi bardzo na cza-

sie. Dyablo było krucho ze mną, — gdyby nie Paderewski, zdechłbym. Przez tydzień nie miałbym co jeść. Kapitalny chłopak, jemu zawdzięczam dużo polepszenia zdrowia i humoru. Bezwarunkowo, byłoby mi bez niego tu o wiele gorzej. Szkoda mi Paderewskiego, dodaje, bez niego będę znowu prawie sam!» Wyjeżdżając wtenczas za granicę, Gierymski miał tylko takie pieniądze z zaliczek, lub nadzieję na sprzedanie paru rysunków: na razie, zanim się gdzie na dłużej osiedli, da się poznać i wyrobi stosunki, jeszcze się oglądał na możliwość jakiejś pomocy z kraju. Tymczasem oto co pisze z Monachium w roku 1890: «Drugie szujowstwo względem mnie. Przed miesiącem była u mnie taka bieda, aż trzeszczało, — dalej siostra chora, pisałem do ciebie o «Babę». Ponieważ między sześcioma obrazami i studyami, jakie mam na wystawie w Warszawie, mam dwa jeszcze niesprzedane, więc napisałem list w formie prywatnej — wydawało mi się za głupio w formie urzędowej — prosząc o pożyczkę na obrazy. Odpisała mi małpa w formie urzędowej, dodając, że na takie tylko obrazy dają pożyczki, które mogą się kwalifikować do zakupu Towarzystwa. Jechałże cię kat! — a ja myślałem, że mogą się kwalifikować, i że na sesyi przedstawi moje żądanie. Trzy tygodnie minęły — żadnej wiadomości. Teraz mam to gdzieś! To wszystko widzisz, jak dobrze wpływa na sentyment dla tych ludzi i wszystkiego, co tam jest».

Powtórzyła się znowu historya podobna, jak z obrazami i pożyczką Chełmońskiego.

«Baba», o której Gierymski wspomina, jest jednym z niesłychanie charakterystycznych epizodów jego życia. Będąc raz u niego w pracowni, w owych czasach kiedy

jawnem już było, jak wielka bieda go gniecie, zobaczyłem róg niewielkiego blejtramu, sterczącego z kupy leżących na ziemi starych butów, zmiętych kapeluszy, zgniecionych kołnierzyków i płócien zamalowanych, podartych na strzępy. Wyciągam ostrożnie płótno ciemne, zasute kurzem i błotem, ale z pod tej warstwy brudu majaczy jakieś światełko, jakaś twarz ludzka. Ścieram delikatnie brud i ukazuje się przepysznie rysowana i malowana głowa «Baby», siedzącej na stołku, w nocy, przed żelaznym piecykiem, z którego dobywa się blask ognia. Czarny kot, wyginając grzbiet ociera się o jej nogi, na stołku flaszka i lichtarz z dopalającą się świecą, — w głębi jakieś nieokreślone plamy jasne. Figura kobiety, jej twarz, ręce, wszystko to skończone z niesłychaną finezyą, ton nocy, promieniowanie światła z piecyka i przezieranie granatowego mroku przez szyby — wszystko malowane z majsterstwem wielkiego talentu i umiejętności. Gierymski naturalnie zaczął mówić o «Świństwie», nie pozwalał mi tego ruszać, ale ja powiedziałem, że stanowczo zabieram i zabrałem. Była wtenczas w Warszawie pani Modrzejewska, która natychmiast kupiła za paręset rubli ową «Babę», strzegącą nieboszczyka, który tymczasem był tylko zbiorem plam. Gierymski nie chciał oddać obrazu, przed skończeniem głębi. Otóż «Baba», tułając się za nim między Warszawą, Wiedniem i Monachium, wykończona wreszcie, znajdowała się na wystawie monachijskiej. Gierymski był w biedzie, miał wprawdzie dwa inne obrazy, ale «Baba» szczególniej się podobała. Pisze więc do mnie: — «piszę głównie w kwestyi «Baby» Modrzejewskiej, i chciałbym cię prosić o radę, jak mam postąpić. Ona (t. j. pani Modrzejewska) za daleko, a przez pośrednictwo twoje sprzedałem

ją. Otóż taka rzecz. Paulus, sekretarz wystawy, radził mi, żeby dać cenę na «Babę», odpowiedziałem, że muszę zapytać. Mógłbym Modrzejewskiej zrobić drugą taką samą. U mnie z pieniędzmi licho, (może sprzedam Teatr), siostra chora, nic pracować nie może, muszę ją wysłać gdzie na lato. To pewna, że gdybym był w lepszych interesach, nie proponowałbym tego. Doskonale pamiętam, w jakich warunkach byłem, kiedy odebrałem za «Babę» pieniądze od ciebie. Zresztą, proszę cię, napisz mi zupełnie szczerze swoje w tym względzie zdanie — być może, żem się ani spostrzegł, jak się zaświniłem, żyjąc w trochę lepszych warunkach». Słowem, nędza i nędza. A jednak były to już rzeczywiście czasy lepsze. Hr. Milewski z Wilna zaczął wtenczas zbierać swoją kolekcyę i kupił był kilka obrazów Gierymskiego. W tym wypadku Gierymski nie potrzebował, ani czekać dłużej na pożyczkę z Warszawy, ani też tej «Baby» sprzedawać z ciężkiem sercem i niepewnością, «czy się nie zaświnił», gdyż z biedy wydobył go zakup obydwu obrazów z wystawy. Z tych jeden kupiony został przez rząd bawarski, do monachijskiej pinakoteki.

Gierymski nie był ani lekkomyślnie rozrzutnym, ani nieopatrznym, i jeżeli go cisnęła bieda, to nie dlatego, żeby wyrzucał gdzieś na marne pieniądze, tylko dlatego, że, pomimo wytężonej nieraz pracy, nie mógł zarobić na życie, a z drugiej strony, ta nędza, trudności, przeciwieństwa i ciągła potrzeba myślenia o tych rzeczach podrywają energię i niszczą stan duszy, konieczny dlatego, żeby tworzyć, więc i dlatego, żeby tą twórczością zarabiać. Kto jeszcze ma tyle młodości i zdrowia, że głód wywołuje w nim tylko pewien stan nerwowej podniety, ten może przetrzymywać takie ży-

cie, inaczej, zwłaszcza przy skłonności do pesymizmu — ciężko.

Tak więc, jednego z warunków istnienia i tworzenia w kraju w owych czasach nie było. Stan materyalny artystów wyrażał się jednem słowem: Nędza.

Każdy twórca, nawet ten, co mówił: «sobiem śpiewał, nie komu», nawet ci, co dzisiaj z tak bezwzględną pogardą mówią o tłumie i tak stanowczo zapewniają, że im najzupełniej obojętnem jest, co o nich myśli ich otoczenie, każdy twórca właściwie nie może być w zupełności obojętnym na to, czy jego dusza znajduje, lub nie, współczucie, czy jego myśli i dzieła wywołują jakiś oddźwięk. Całkowite zjawisko tworzenia obejmuje dwie sprawy. Wyrazić swoją duszę i poruszyć inne dusze, do harmonijnegó z nią czucia. Potrzeba być rozumianym, potrzeba współczucia, strach przed pustynią, samotnością, obojętnością są tak powszechnemi i koniecznemi zjawiskami ludzkiego życia, że ludzie, o których można powiedzieć to, co mówiono o Williamie Morrisie, że nie potrzebował nikogo, «ani mężczyzny, ani kobiety», należą do niesłychanie rzadkich wyjątków. Na to trzeba mieć tak zadziwiającą wszechstronność umysłu, tak niesłychaną pobudliwość do czynu i tak absolutnie niedającą się wyczerpać i zmordować energię i zdolność do pracy, jaką miał Morris, trzeba zresztą mieć siłę zdobywców i ich wolę narzucania swojej myśli innym.

Gierymski, przeciwnie, potrzebował i szukał współczucia, zrozumienia i uznania. Pustka, obojętność i milczenie wobec jego sztuki, która była takim szczerym objawem jego duszy, a wydobytym na wierzch z taką męką, pustka, obojętność i nierozumienie dręczyły go

i w końcu oburzały i rozgoryczały. Gierymski był ambitnym, był bardzo ambitnym, ale nie był próżnym, nie chodziło mu o to, żeby ludzi, bądź co bądź, załapać, i być chwalonym i wywyższanym nad innych; był on dumnym i pochwała, wypowiedziana przez głupca, jak i chwała, robiona przez ludzi, którzy nic się na sztuce nie znali, ta chwała, która jest reklamą, napełniały go wstrętem i pogardą, — a innej pochwały i innej chwały nie było wtenczas u nas do wzięcia.

Nie wyrażano mu uznania kupowaniem jego obrazów, a te zdania o sobie, które mógł słyszeć, lub czytać, nie mogły go złudzić ani na chwilę. Treść tego, co się pisało o sztuce, była rozpaczliwie licha, a pożywszy parę lat w Warszawie, znało się wszystkie pobudki sądów, wszystkie źródła pochwały i nagany, cały fałsz i nicość wszystkich, będących w obiegu pojęć estetycznych.

Psychologia ludzka jest taka, że to, co uważamy za fałsz, musimy nienawidzieć, nawet w sferze na pozór czysto rozumowych zagadnień; do krytyki ujemnej, przeprowadzonej na drodze ścisłego, przedmiotowego badania, miesza się w końcu pewien stopień afektu, i występuje nienawistne drgnienie duszy. Cóż mówić o Gierymskim, człowieku tak wrażliwym, uczuciowym, drażliwym i subjektywnym, a którego działalność z natury swej jest nieodłączna od ciągłego podniecenia uczuciowości. Każdy sąd ujemny o ludziach, ich czynach, o zjawiskach społecznych, o rzeczach sztuki, lub życia, do którego musiał przychodzić, w tejże chwili wywoływał bolesny skurcz duszy, przypływ goryczy i wybuch pogardy, a czasem dręczącego żalu.

Opinie, istniejące w danej chwili o człowieku i jego

czynach, ujawniają się w wielkich ruchach tłumów, w zdaniach, wypowiadanych prywatnie i w prasie, w krytyce, którą zwykle całkiem niesłusznie bierze się za rzeczywisty wyraz pojęć, istniejących w danej chwili u ogółu. Krytyka nasza stała wtenczas na najniższym poziomie, na jakim stać może. Nie rozumiała ona absolutnie sztuki, nie wiedziała, po co i jak się maluje obraz, lub rzeźbi posąg, nie mogła nic powiedzieć o tem publiczności, nie mogła ją niczego nauczyć, nie mogła pomódz w porozumieniu się ze sztuką, owszem, przeciwstawiając szczerym, bezpośrednim wrażeniom swoje błędne sądy, wywoływała zamieszanie pojęć i kolizye, nie dające się usunąć. Ponieważ strona artystyczna obrazu nie istniała dla niej wcale i nazywała się techniką, o której kilka komunałów powtarzała bezmyślnie, pozostawała więc dla niej do opisywania anegdotyczna strona obrazu i ujawnianie dalszych kojarzeń się wyobrażeń etycznych, czy umysłowych, które dzieło sztuki wywołuje, lub też wypowiadanie własnych wzruszeń każdego krytyka. To, co miało w tej krytyce pozory naukowe, były to ciężkie spekulacye niemieckie, resztki wyszarzanych systematów filozoficznych, to, co Nietzsche nazywa Begriffsmumien, pojęcia obumarłe, małżowiny, z których dawno wygniło życie, pozostawiając tylko duszną tchlinę fałszu.

Wśród publiczności były powagi artystyczne, kopalni znawcy z dawnych czasów, którzy służyli za źródło wiadomości i sądów dla piszących krytyki sprawozdawców. Kiedy obrazy Maksa Gierymskiego ukazały się w Warszawie, jeden z bardzo dobrych ludzi i szanowanych, jako powaga, znawców, mówił: «I u nas tak malują, malują dachy, szyldy!...» Z jednej strony było

absolutne nieuctwo i niedołęstwo myśli, z drugiej szalona blaga frazesów, — między tymi dwoma biegunami obracała się cała nasza estetyka.

Cóż taka krytyka mogła powiedzieć o Gierymskim? Przy zupełnie nawet dobrej chęci i woli, nie mogła wyjść ani kroku poza chwalący frazes. Ale chwalić, to nie znaczy rozumieć. Gierymski nosił już, bądź co bądź, nazwisko poważane, i nie można było o nim mówić zbyt lekceważąco; ale to, co krytyka miała o nim do powiedzenia, mogło obudzić w nim tylko wstręt i szyderstwo.

Z drugiej strony, nie rozumiejąc sztuki, a tem samem nie wiedząc, na czem polega hierarchia wartości artystycznej, nie mogła krytyka nasza wyznaczyć mu tego miejsca, które mu się należało, i o którem Gierymski, nawet gdyby w nim nie grała tak wielka ambicya, wiedziałby doskonale, jako człowiek inteligentny i znający sztukę na wylot.

Gierymski nie był ani zazdrośny, ani zawistny, i nie to go mierziło, że innych chwalą i wznoszą na ołtarze, podczas kiedy on jest ciągle w cieniu, mierziło go to, za co innych chwalą i czczą, i za co go lekceważą, lub traktują z pobłażliwem poważaniem. Dodajmy do tego, że nie zawsze temi sądami kierowała zupełnie czysta i dobra wiara, chociaż Gierymski miał zupełną słuszność, twierdząc, że krytyka ta nie była przedajną. Nie była przedajną, ale była za to uczuciową; umiała kochać, lub niecierpieć i zabarwiać tem swoje sądy, co w rezultacie prowadzi do fałszu i okłamywania opinii ogółu.

Kiedy nakoniec przebrała się miara i kiedy, wskutek objęcia przez p. Artura Gruszeckiego wydawnictwa

«Wędrowca», zostaliśmy dopuszczeni do głosu, stoczoną została rozstrzygająca walka z tem wszystkiem, i ostateczny obrachunek wartości i znaczenia tej krytyki został zrobiony — z jakim wynikiem, wiadomo. Gierymski, oczywiście, interesował się tem bardzo, — to przecie zaczepiało o jego najboleśniejsze osobiste wrażenia i najbliższe sprawy życia, gdyż sprawy sztuki.

«Mój Boże, — pisał z Paryża, — czytałem twoją książkę tyle razy, potem spotykałem się w paru pismach polskich z artykułami o sztuce: nic, ani na krok nie ruszyli, ciężkie, obmierzłe natury».

«To nie sprawa klasycyzmu i romantyzmu, lub inna, to zupełnie co innego, to w sztuce, nie kwestya sztuki, jak myślałem, to ciągle sprawa egzystencyi narodowej w innej formie, obawa utracenia dawnych pojęć, dawnych ideałów. Jest to nieszczęście, które na nas trafiło, że żyjemy wśród tego świata, ale oni mają racyę, nie chcieć się zmodernizować, spojrzyj na Polskę z daleka, coby się stało z zupełną modernizacyą; nie wiem, może się mylę, nie byłoby Polaków».

Gierymski rzeczywiście się mylił i w sądzie o krytyce, i w ocenie społeczeństwa. Gierymski, pomimo wszystkich osobistych rozrachunków z tą krytyką, bierze ją zbyt na seryo i przypisuje jej zbyt świadome, wprawdzie ograniczone, ale zawsze dodatnie cele. Jaką była ta krytyka i jej etyka, pokazało się z chwilą, w której w walce, przyparta do muru, broniąc się, wysypała wszystkie swoje strzały, tak często zatrute prostem nieuctwem, lub przewrotnem przekręcaniem faktów, z niezrównaną złą wiarą. Jeżeli w pewnej części miała ona taki cel, o jakim mówi Gierymski, to wprędce zginął on w tej plątaninie fałszów, którą trzeba było za-

dzierzgnąć dla obrony stanowiska. Pod tym względem historya owoczesnego sporu nie zostawia żadnych wątpliwości.

Z drugiej strony, Gierymski, przypuszczając, że każda nowa idea, po prostu każda prawda, podniesienie poziomu umysłowego, zrównanie się, lub wyprzedzenie innych europejskich ludów, mogło być zabójczem dla plemiennej treści naszego społeczeństwa, myli się i zbyt lekko, zbyt niesprawiedliwie ocenia jego siły i żywotność. Pod tym względem doświadczenie wielu lat dowiodło, że siły te są wytrzymałe ponad wszelkie takie, lub inne eksperymenty, a żywotność nie daje się sparaliżować zaszczepianiem najbardziej nawet ryzykownych prądów umysłowych; treść zaś plemienna wystarcza nietylko na poruszenie dusz własnych, ale ma w sobie pierwiastki wszechludzkiej doniosłości, co się pokazało w stanowisku, jakie zajął Sienkiewicz we wszechświatowej literaturze. Siły narodów nie tracą nic na wzajemnem przenikaniu się wyższych objawów cywilizacyi, powstających u różnych społeczeństw, tylko zastój i zaskorupianie się w wyjałowionych kierunkach myślenia, prowadzi do upadku i martwoty. Zresztą, cała nasza estetyka nie miała nic swojego, cała była sposzyta z niemieckich strzępów i polskimi wyrazami broniła niemieckiej myśli.

Dalej, Gierymski, szukając przyczyn tego stanu umysłów, tego stosunku do sztuki wypowiada w sposób dobitny i oryginalny zdanie, w którem jest dużo słuszności:

«Jest jeszcze co innego. To to, że w sztuce do stali naraz wszystko, jeżeli nie wszystko, to przynajmniej dużo rozmaitych obcych sobie elementów sztuki,

a nie byli przy rodzeniu się ich, przynajmniej nie patrzali, jak one gdzieindziej się rodziły. Cóż chcesz, mówię na kpiny: renesans Rafaela znają z Krudowskiego, wenecki z rozpasaniem Makartowskiem u Żmurki, cały melanż klasycyzmu linijnego z modern Alma Tademą i czort wie jeszcze co w Siemiradzkim i t. d., i t. d. To, co my uważamy za parszywstwo, kradzenie, kompilowanie, lub co innego, dla nich ma właśnie wartość, jakby ekstraktu Liebiga».

Do kwestyi, wynikających z tej walki polemicznej, Gierymski z różnych powodów wracał nieraz, dziwiąc się, że skutku jej nie widzi bezpośrednio w prasie, że o książce milczą. Gierymski nie uświadamiał jednego znamiennego faktu naszej umysłowości. Mianowicie, że łożyskiem, którem przypływają i rozchodzą się po społeczeństwie nowe prądy myśli, nie jest wyłącznie prasa. To społeczeństwo wyprzedza nieraz kierowników swojej opinii, i tym sposobem, jak pisał kiedyś «Przegląd Tygodniowy», prasa zasiada niekiedy «na estradzie tem dziwnej, że zstępującej w głąb, niżej poziomu powszechnego». Kiedy nasze społeczeństwo przeczytało Taine'a, prasa jeszcze przeżuwała niemiecką starzyznę, kiedy społeczeństwo poszło dalej i przejęło się nowymi prądami myśli, powiedzmy prosto, przeczytało S z t u k ę i k r y t y k ę, i od indywidualności rasy przeszło do indywidualności artysty, krytyka, albo przeżuwa po większej części Taine'a, albo, wchłaniając nowe pojęcia, ignoruje jednak zupełnie ich źródło. Postęp w tym kierunku jest trudny, wskutek subtelnego związku, który w sądzie o sztuce zachodzi między wzruszeniem, doznawanem od dzieła sztuki, a wnioskiem przedmiotowym, opartym na odnalezieniu pewnych psychologicz-

nych podstaw twórczości i stałych, zasadniczych właściwości dzieła sztuki. Jednak postęp jest. Mnóstwo błędów, naiwnych nieuctw zniknęło z naszej krytyki, dzięki głównie temu, że więcej jest artystów, którzy piszą i którzy w każdym razie są obeznani z elementarnymi warunkami tworzenia się malarstwa, lub rzeźby. Nie jest to jednak równomierny, celowy rozwój teoryi sztuki, tylko przypadkowe trafianie, lub mijanie właściwych kolein, po których powinno się dążyć do jej poznania.

Są naturalnie przytem i cofania się do dawnych błędów, które, jak się zdawało, powinny były być całkiem usunięte z pola dyskusyi. Założone niedawno w Warszawie pismo, «Chimera», które z taką bezwzględnością ogłosiło swoje szczególne kwalifikacye do zajmowania się sztuką, swoją jakąś uprzywilejowaną rolę jedynego źródła słusznych pojęć i jedynego ogniska, prawdziwej sztuki, to pismo, w dziale krytycznym, w tem, co mówi o sztuce, o jej teoryi i zadaniach krytyki, wraca do wszystkich fatalnych błędów niedawnej estetyki. Sądząc z tego, co dotąd w tem piśmie o sztuce się czytało, trzeba przyznać jego krytykom dużą dozę charakteru, co jest wielkim krytyka przymiotem, jeżeli poza odwagą wypowiadania swoich przekonań ma on jeszcze rzeczywiście słuszne o sztuce pojęcia. Niestety, krytycy «Chimery» wracają do dawnej metody nadużywania frazesów, do absolutnego nierozumienia sztuki i stawiają jako program, nie badanie sztuki, tylko wypowiadanie przypadkowo skupiających się i rozlatujących się wyobrażeń, jakie w nich wobec dzieła sztuki powstaną. Nie byłoby jeszcze w tem nic ostatecznie złego. Można być poetą, który tworzy z wrażeń, ode-

branych nie od natury i życia, lecz od sztuki — ale trzeba nim być. Tymczasem naiwność niektórych wyobrażeń krytyków «Chimery», odbiera im wszelką poezyę. Jeżeli p. Z. P. wyobraża sobie, że grube malowanie i realizm, to jedno, a p. Miriam w powszechnem obowiązkowem nauczaniu ludu widzi jedną z przyczyn upadku (?) sztuki i grasowania fałszywych o niej pojęć; to tego nie można w żadnym razie brać za poezyę, jest to po prostu niewiadomość. Mimowoli nasuwa się wobec tego pytanie: Jeżeli pismo, wyłącznie sztuce oddane, nie mające żadnych innych dążeń, ani celów, tylko utrzymanie na najwyższym poziomie sztuki i jej teoryi, jeżeli to pismo będzie wypowiadać takie opinie, w takim razie cóż ma pisać «Przegląd Kucharski», lub «Gazeta Krawiecka». Oczywiście, nie trzeba wobec tego rozpaczać i źle stąd wnioskować o przyszłości sztuki. Sztuka rozwija się wbrew wszelkim teoryom i niezależnie od całej ich nicości. Sztukę tworzą talenty, nie teorye. Ale teorya sztuki jest niezależnem, nader ciekawem i koniecznem polem myślenia i badania, i szkoda je tak strasznie zanieczyszczać, z taką lekkomyślnością siać na niem puste, bezmyślne frazesy. Nie zabije to sztuki, ale może wywołać znowu nieporozumienie między nią a widzami i słuchaczami, nieporozumienie, które zawsze fatalnie odbija się na życiu artystów.

Gierymski ciągle się interesował postępem tej sprawy zmiany pojęć i drażnił się tem, co czytał. W końcu, widząc, co się dzieje, wybuchał i pisał między innemi:

«Żyć w kraju obcym jest podle, ale jest wielkie szczęście nie patrzeć na tę kanalię estetyczno-artystyczną u nas. Czytając twoją książkę, o co i z kim się

biłeś, doznawałem obrzydzenia, jakiego nigdy przedtem nie miałem. Tu, albo reklama, albo baty na zimno, zawsze lepiej brać w skórę, jak racya, niż być smarowanym miodem i tylko muchy człowieka osiądą, — nie mówię o sobie, b o j u ż j a t a m m i o d u n i e m i a ł e m !».

Dziś stwierdzić należy już zmianę pojęć ogromną i postęp niewątpliwy. Ta skwapliwość, z jaką dziś są uznawane nowe talenty, bez względu na krańcowe przeciwieństwa ich cech indywidualnych, wielkie i znacznie szersze zainteresowanie się sztuką, wielostronność tego ruchu, są zjawiskami, których bez niesprawiedliwości nie można nie uznać i które stanowią rażącą różnicę między tem, co jest dzisiaj, a tem, co było w owych czasach, kiedy Gierymski męczył się w Warszawie. Jak się myśli o tamtych latach, kiedy ten ruch artystyczny u nas się rozpoczynał i kiedy ostatecznie ułożyły się pojęcia Gierymskiego o stanowisku, jakie sztuka może zająć wśród naszego społeczeństwa; to się ma wrażenie, że my wówczas szliśmy samotni, głębiną jakichś ciemnych podziemi, podczas kiedy nad naszemi głowami, gdzieś poza ciężkiem sklepieniem, był blask, życie i radość, — ale nie dla nas, — i żal bierze takiej nieszczęsnej duszy, jak Gierymskiego, która już nie zdołała wyjść na to światło i ukoić żrącego ją żalu i rozterki.

A co dziwniejsza, to, że tego społeczeństwa nie można obwiniać było o bezwzględną niezdolność odczuwania artystycznych wrażeń, o zupełną obojętność na ten świat zjawisk, które stanowią sztukę. W owych latach przecie z taką siłą promieniowało tak świetne ognisko sztuki, jakiem był wtenczas warszawski teatr.

Przecież były to czasy niezrównanego blasku genialnego talentu Modrzejewskiej, czasy Bakałowiczowej, Popielówny, Żółkowskiego, Królikowskiego, najlepsza doba Rapackiego, Ostrowskiego, i tylu innych, mniejszych, lecz w każdym razie doskonałych artystów. Publiczność, która zapełniała teatr od paradyzu do parteru, przedstawiała wszystkie warstwy społeczeństwa i wszystkie jednako porwane siłą, wzniosłością i pięknem gry Modrzejewskiej, przeżywały najszczytniejsze stany ludzkiej duszy, dochodzące do kresu wrażeń — do zachwytu, i zdawało się, że siła i zakres tych wrażeń powinny otworzyć oczy i na resztę zjawisk artystycznych. Tak jednak nie było. Między teatrem a malarstwem nie widziano związku, szukano w nim tylko wzruszeń; przychodziły one w cudownych kształtach, o których można było śnić, ale przedewszystkiem publiczność ta chciała płakać, rozpaczać, nienawidzieć i kochać; cieszyć się do upojenia i przerażać do obłędu, przeżywać krańcowe stany uczuć, których życie codzienne nie daje, szukała ona szczytnych i kojących wrażeń w świecie, o wiele piękniejszym i doskonalszym, od dni powszednich. Teatr zresztą, wskutek swojej organizacyi materyalnej, był już dostępny dla wszystkich. Największy bogacz za oglądanie tych arcydzieł płacił najwyżej parę dziesiątków rubli, i nietylko widział, ale pokazywał siebie; teatr dla «społeczeństwa» jest częścią salonu, ta zaś rzesza, która społeczeństwa nie stanowi, za swoje kilka złotych nurzała się w wymarzonym świecie, którego blask łączył się z dźwiękami najcudniejszych strof wielkich poetów. Żeby wszystkie, niezrównanego piękna, pozy Modrzejewskiej i wyrazy jej twarzy, zmieniły się w posągi i obrazy, materyalny roz-

brat między niemi a społeczeństwem wystąpiłby natychmiast i sztuka taka nie mogłaby istnieć, — nie mogłaby nawet przejść nikomu przez myśl, tak dalece było to dalekie od tego, co społeczeństwo na sztukę wydawało. Teatr, ponad malowniczością, daje przedewszystkiem w z r u s z e n i a, które pokrywają wszystkie inne wrażenia od sztuki, i po te wzruszenia ludzie tam idą. Konwencyonalna malowniczość owoczesnego teatru, przystosowana z gruba do potęgowania wzruszeń, była tak pozbawiona artyzmu, że nie mogła otworzyć oczu na sztuki pokrewne i nauczyć, jak na nie należy patrzeć. Zresztą i w tej sferze krytyka, teorya teatru, ma dużo na sumieniu i niedbalstwa, i nieuctwa, i rozmyślnego fałszu. Owszem, nigdzie może tyle świadomego zła nie było, co w tej krytyce, która tak bezpośrednio dotykała człowieka, tak łatwo schodziła ze stanowiska artystycznej krytyki na stanowisko osobistego oszczerstwa. I tu między publicznością, a krytyką był nieraz zupełny rozłam, publiczność bowiem, wbrew krytyce, dawała się bez zastrzeżeń nieść wrażeniom i miała możność wypowiadać swoje zdanie burzą entuzyazmu i wdzięczności. Taką publiczność, choć mniej liczną, miało malarstwo, ale ona nie mogła niczem dać znać, że gdzieś istnieje i nic też o niej nie wiedzieliśmy. Zatem otaczała nas zupełna pustka i obojętność.

Ostatecznie więc Gierymskiego nikt nie rozumiał, nikt, poza może paru przyjaciółmi, mu nie współczuł, nie potrzebował go i nie mógł słusznie ocenić i oddać mu tego, co mu się należało. Jakiem było to jego życie w Warszawie, dają miarę te wspomnienia, te uczucia, które kołatały się później już, kiedy mieszkał za granicą. Nie dająca się ukoić gorycz, gryząca ironia

i żal za tem wszystkiem, co się traciło w tej rozterce, w tem osamotnieniu, drżą w każdym jego liście.

«Nie odebrałem od ciebie żadnego listu, — pisał z Paryża w r. 1891, — szkoda. Nie podobałem ci się? Czy co? Widzisz, moje stosunki w Warszawie znasz, moich przyjaciół także, uprzedzam, że nie chcę po nich jeździć, bo nie byłoby za co, przynajmniej po przyjaciołach. Co mnie jednak może ciągnąć do kraju? Nic. — Pisałem do ciebie, jak mi było źle i jak mi było trochę lepiej, chciałem się poskarżyć i pochwalić, to potrzeba, to ani słabość, ani głupota. Jestem człowiekiem, który żyje ambicyą i tem, co chce zrobić w życiu. Na to nie mam ani pola, ani możności w kraju. Wywnętrzać się przed ludźmi, z którymi chociaż się dawniej żyło, ale którzy mnie nie rozumieją — znudziłem się — nie koresponduję więc z nikim. Do ciebie pisałem, bo żyjesz w podobny sposób, nie żądam od ciebie sympatyi, bo na nią nigdy nie pracowałem, ale rozumienia mnie. Nie jestem zdolny nienawidzieć ludzi, ale mogę niecierpieć i lekceważyć z całej duszy ideę, którą oni żyją. Szkodę, jaką oni mi mogą wyrządzić, jako człowiekowi, mogę odczuć, ale i zapomnieć - artyście nie — tego się nie da odrobić, życie jest za krótkie, a to straszne ślady zostawia na talencie. A ignorowanie ciągłe?... Odczuwam to i piszę o tem, bo to głupie uczucie jest rzucić to, o co się dawniej dbało, zostawić tam gdzieś większą część życia, które było tylko męką i szukać nowego dla siebie miejsca, a to tak trudno. Nie mam moralnie jednego, a do drugiego przystępuję, jak akademik wychowany w lichej szkole».

Miejsca tego Gierymski nie znalazł i ze swoją naturą znaleźć nie mógł. List ten, tak boleśny, pisany

zmienionym charakterem, zdradzającym wielkie rozdrażnienie, ma ołówkiem nakreślony następny dopisek: «Gdybym się z życiem i słowami rachował, możebym listu nie posłał — ale, cóż robić, jutro może będę w podobnem usposobieniu, dziś co prawda nie: energie-voll! Mam to wszystko gdzieś, com pisał, ale do licha tożbym z ludźmi nie rozmawiał, albo parę razy do roku, gdybym czekał chwili zupełnej równowagi». Zdaje się, że się słyszy Słowackiego: «Cierpię, lecz jeszcze gardzę». I rzeczywiście, w męce Gierymskiego odzywają się tony tak podobne do klątw, szyderstw i złorzeczeń, któremi ciska Słowacki, że możnaby tym «rymem, co kąsa aż do jelitów», dosłownie wyrazić udręczenia, niepokoje i żale, które szarpały Gierymskim. Analogia ta opiera się na podobieństwie pewnych cech psychicznych i podobieństwie zdarzeń. Wielka ambicya, która paliła się w jednym i drugim, ambicya niezaspokojona i obrażona, drażliwość i wrażliwość, oddawanie się bezwzględne chwilowemu porywowi namiętności, która niosła myśl podniecona znacznie dalej, niż człowiek by chciał w chwili otrzeźwienia, stanowią znamienne cechy podobieństwa. Głęboka uczuciowość i rzewność, obok bezmiłosiernego szyderstwa, ciągłe polaryzowanie się uczuć, a jednak nie dające się niczem ułagodzić poczucie krzywd, i to nieraz bezmiłosierdzie, ta możność bycia «bez łez, bez litości dla zwyciężonych», niemniej stanowią wspólne cechy Słowackiego i Gierymskiego. Kiedy Słowacki woła:

Gdybym nad sobą miał więcej litości,
Gdyby mi nawet w krew nie przeszła wzgarda

Tego, co teraz jest i co w przyszłości
Być może, — lutnię szalonego Barda
Skruszyłbym, wziąwszy pod zgięte kolano,
I nową harfę wziął niepokalaną.

To zdaje się, że się słyszy Gierymskiego, który mówi: «po co ja się tak nad sobą pastwiłem!» i żali się, że nie może już wrócić, że nie ma do czego wracać, gdyż ten świat blizki przejadła gorycz i pozostał w pustce, na rozdrożu, w samotności. W tych podobieństwach źródeł i cech cierpienia, jest jednak jedna, ale olbrzymia różnica. Słowacki, chociaż mówił, że «Z mojego życia poemat dla Boga», już zaraz w następnym wierszu prządł z tego życia cudowną, skrzącą się barwami tęczy i blaskami promieni słońca, załamanego w porannych rosach, nić swojej poezyi. Kto może wszystkie swoje uczucia, cierpienia i męki zamienić na «fajerwerk z gwiazd kilku tysięcy», ten ma niesłychaną w życiu ulgę. Rozkosz, jaką daje twórczość, przyglądanie się cudnej budowie strof, wsłuchiwanie się w świetną harmonię wiersza, który «lśni jak mozajka, śpiewa jak słowiki», wszystko to sprawia, że ból i rozpacz, które były pobudką tworzenia, giną w tej świetności i bogactwie artyzmu.

Bo kiedy grzebię w ojczyzny popiołach
A potem ręce znów na harfie kładnę,
Wstają mi z grobu mary — takie ładne!

Takie przejrzyste, świeże, żywe, młode,
Że po nich płakać nie umiałbym szczerze;
Lecz z niemi taniec po dolinach wiodę,

A każda, co chce, z mego serca bierze:
Sonet, tragedyę, legendę lub odę.

. . . .

Gierymski tej ulgi nie miał. Między jego sztuką, a tem, co czuł, co cierpiał, między jego niepokojem, tęsknotą, samotnem wyciem w pustce, a jego wyobraźnią artystyczną, jego talentem brakło pośredniczącego kółka, którego tryby mogłyby poruszyć jego twórczość zgodnie ze stanem uczuć i kierunkiem myśli. Zjadał się też i męczył na prawdę, nie mogąc z tego zrobić poetycznego frazesu, czasem tylko, w listach, wyrzucając z siebie z taką siłą i szczerością, nieraz brutalną, bolesną treść życia. Tę wzgardę dla tego «co jest» odczuwało wielu, ale u Gierymskiego, jak i u Słowackiego, komplikowała się ona świadomością własnej wartości i ambicyą, to jest żądzą, aby tę świadomość podzielali inni; i to właśnie nadaje taką gorycz, taki zgrzyt osobisty, każdemu odczuwaniu przez nich ujemnego stanu społeczeństwa.

Nie pamiętam, com odpisał Gierymskiemu na jego tak już bardzo boleśny list, dość, że odpowiadając mi pisze: «Co do tego, coś mi odpisał w liście, w kwestyi wymyślania na społeczeństwo nasze, to główna niekonsekwencya była, żem pomieszał, pieniąc się, dwie rzeczy ze sobą: kwestyę ambicyi (dosyć zabawne pisać do kolegi) a więc namiętności nie rządzącej się żadną loiką, i moich pojęć ogólnych...» I dalej, z tą jasnością myślenia i zdolnością odczuwania, gdzie jest wznioślejsza strona sprawy, rozwija Gierymski swój pogląd na kwestyę stosunku narodowości. «Otóż ten patryotyzm, pisze, zoologiczny, jak się ktoś wyraził, jest to bardzo

nieprzyjemny kult z masą Kalchasów i z uświęceniem najparszywszych instynktów, jeszcze więcej podłość polityczna, która dawniej była sztuką i tylko jednostki jej się oddawały, dziś całe masy świnią się w imię tej idei, tego kultu. My Polacy zanadtośmy przyzwyczaili się go brać jednostronnie: nie młot ale kowadło i dlatego, jeżeli jest jaki patryotyzm, dla którego można mieć sympatyę — to polski». Gierymski doskonale rozumiał niebezpieczeństwo, jakie tkwi w tej idei, dla pojęć wyższego rzędu etyki, dla sprawiedliwości i dla ukształtowania się rzeczywiście doskonalszych stosunków między ludźmi. Rozumiał on, że tą samą ideę mogą kierować rozmaite zasady etyczne, że kiedy za tę ideę wezmą się narody silne, i, jak Prusacy, stojące na nizkim stopniu kultury, idea ta będzie wyrażała zupełnie coś innego, niż kiedy za nią szły w ogień Polska, Grecya, Węgry, Włochy i inne ludy. Ta sama idea obowiązuje w Poznaniu, co i w Berlinie, ale tam oznacza ona sprawiedliwość — tu, przemoc. Pod tym względem Gierymski podzielał wstręt Mickiewicza do «patryotyzmu starozakonnego», i poglądy Tołstoja na tę zawiłą sprawę.

Lecz na to tło ogólnych pojęć ciągle występują jaskrawe plamy, do żywego zadraśniętych uczuć osobistych. Każde wspomnienie pobytu w Warszawie wywołuje bolesny zgrzyt, lub piekącą ironię.

«Zdawało mi się, wyjeżdżając, — pisze z Monachium, — że będę mógł zachować z Warszawą stosunek trochę lepszego gatunku, że mnie już popuścili — gdzie tam!» Gierymski boleśnie odczuwał jeden ze sposobów, któremi publicystyka stara się sponiewierać talent i zasługę, to jest ignorowanie, to rozmyślne

zamilczanie o pewnych ludziach i czynach, którzy jednocześnie czegoś dokonali razem z innymi, o których pisze się szeroko i dużo.

Niejeden Gierymski pracował tak, otoczony zupełną pustynią obojętności, nie on jeden rwał się do czynów, które były nikomu niepotrzebne; nie on jeden czuł i myślał głębiej i dalej, niż otoczenie. Byli i inni artyści, ludzie idący myślą naprzód, którzy wśród owoczesnego społeczeństwa byli całkiem samotni, którzy wiedzieli, że ich artystyczne dążenia rozbijają się o zupełny brak współczucia, a ich społeczne marzenia, gdyby się ujawniły i gdyby to społeczeństwo było w możności z niemi się rozprawić, rozprawiłoby się w sposób bezwzględnie wrogi i niemiłosierny. Jednak ludzie ci inaczej odczuwali swój stosunek do społeczeństwa, z jednej strony ambicya grała w ich życiu mniejszą niż w życiu Gierymskiego rolę, z drugiej, mieli oni nad nim tę przewagę, że byli ludźmi ze wsi.

Kto w danem społeczeństwie widzi tylko ludzi obecnych, tylko ludzi chce kochać i tylko od nich chce być kochanym, dla kogo cała idea swego kraju streszcza się w ludziach, w ich umysłowości w danej chwili, ten bierze pojęcie społeczeństwa ciasno, jednostronnie i pozbawia się potężnego związku z krajem, olbrzymiego źródła dodatnich wrażeń i kojącej siły, jaka leży w bezinteresownem współżyciu z naturą, która wiekami oddziaływania wpiła się w dziedziczne instynkty. Co robił Mickiewicz w czasach, «o których pomyśleć nie miał duszy?» Uciekał do «kraju lat dziecinnych», do «lipy, która koroną wspaniałą, całej wsi dzieciom użyczała cienia», do «każdego strumienia, kamienia», gdzie «każdy kącik był znajomy, aż po granicę, po sąsiadów domy...»,

kiedy mu dusza przegorzkła strasznemi wrażeniami, kiedy inni «utraciwszy rozum w mękach nazbyt długich», zjadali się we wzajemnych oszczerstwach i nienawiściach, — On napisał «Pana Tadeusza», co dla jego duszy było, jak żeby wyszedł za miasto, w pole i oddał się czystym wrażeniom swojskiej natury.

Słowacki miał też:

Jedną maleńką wieś pełną ruczajów,
Pełną łąk jasnych, gdzie kwitnie wilgotna
Konwalia... pełną sosen, kalin, jodeł;
Gdzie róża polna błyszczy się samotna,
Gdzie brzoza jasnych jest kochanką źródeł...

Miał i uciekał do niej myślą zmęczoną w goryczy życia. I jeszcze jedno: zżycie się ze wsią było to zżycie się ze swojskim obyczajem, ze swojskiemi formami bytu; uświadomienie jakiejś wspólności z tą stroną życia już wytwarza chwilę jasności, przyjemnego odczuwania, że ci ludzie są do mnie podobni, blizcy, że choć w pewnych, choćby nielicznych punktach możemy się zetknąć i sobie współczuć. Czasem w porę powiedziane: Psia krew! otwiera taki świat pokrewieństwa między ludźmi, jakiego całe traktaty głębokich, wspólnie przestudyowanych myśli, nie mogą zaszczepić...

Gierymski tego nie miał, nie znał. Był on prawdziwym «Citadino», mieszczaninem, nie w znaczeniu społecznego stanowiska, tylko z powodu zżycia się z miastem od urodzenia, z wychowania, z upodobań i stosunków. «Moja ojczyzna, — mawiał — Szpital Ujazdowski!» Koledzy z Monachium śmieli się z niego, że kiedy wróci do kraju, i idąc gdzieś szosą za miastem, spotka polskiego chłopa, uchyli cylindra i powie: — «Pardon!

czy nie wie pan, gdzie tu jest Oberża?» Rzeczywiście wsi nie znał i właściwie nie lubił, miał więc zamknięty przed sobą cały świat wrażeń kojących i odgrodzony był od olbrzymiego źródła zjawisk, które pozwoliłyby mu czuć się jeszcze u siebie, mimo, że jego malarstwa nikt nie chce, a jego pojęć nikt nie rozumie.

Kiedy nam kilku, którzyśmy tak samo byli bici przez nędzę i dręczeni przez niezgodę z otoczeniem, kiedy nam to życie dogryzło tak, że już wytrzymać nie można było, uciekaliśmy za Wisłę, na praskie targowisko, w tłum i gwar wiejskiego jarmarku. Brnąc w błocie, szarpani wiatrem, sieczeni przez deszcz, cieszyliśmy się gwałtownością wrzaskliwego życia, całą tą tak bajecznie typową, oryginalną, tak bardzo swojską atmosferą wsi, która się tu stykała z miastem i przeciwstawiała się swemi plemiennemi cechami, kosmopolitycznym formom miejskiego życia. Uciekaliśmy za Pragę w bagna i zarosłe oczeretem łachy, wrzynające się w piaski za Siekierkami; szliśmy do wsi, jarzącej się od czerwonych chust i wełniaków dziewczynek, którym płowe warkoczyki okalały z dwóch stron śmiejące się twarze, i nie mogliśmy się oprzeć tej żywiołowej energii, młodości i wesołości, która biła z całej wsi, dygocącej od oberka, śpiewanego przez dzieci, zamknięte w chałupach, podczas kiedy starsi kopali gdzieś ziemniaki na szarej roli. Szliśmy dalej przez jesienne ścierniska, przez nasypy żółtych piasków, aż ku dalekim borom sosnowym. Szliśmy bez celu określonego, naprzód i nazad, za wrażeniami, za obrazami, «gadając z ziemią, która głucha dla mieszczan, tysiącami głosów szeptała nam do ucha»; brnęliśmy w nocy przez podszycia leśne i wracaliśmy do miasta, gdzieś nad ranem, do miasta,

drzemiącego w rudej mgle kurzu i dymu, wracaliśmy zmęczeni, z bolącemi nogami, ale z duszą ukojoną, pełną jasnych i niczem nie zbrukanych wrażeń, i z krwią oczyszczoną wdychaniem, przepojonego żywicą, powietrza sosnowych gąszczy.

Gierymski tego wszystkiego nie znał. Zamknięty w mieście, skoro wyszedł z pracowni, gdzie oczywiście malując, nie przestawał się dręczyć pamięcią tego, jakiem jest jego życie, a jednocześnie walczył ze sztuką, której stawiał wielkie i skomplikowane wymagania, skoro wyszedł na miasto, spotykał się z całym tym nienawistnym tłumem ludzi, o których wiedział, że im wszystko jedno, co się z nim i jego sztuką dzieje; spotykał się z pospolitością myśli i wyrazów, a skoro wziął gazetę do ręki, czytał potworne głupstwa o sztuce; nie mógł nigdzie się ukryć przed tem męczącem środowiskiem, w żaden sposób od niego się odczepić; niczem przegrodzić mrocznego biegu swoich myśli, zatrzymać swoich uczuć staczających się bez końca w ciemną głąb rozpaczy.

Kiedy już był za granicą, ciągle w listach wracał do tych wszystkich bolących, nie wspomnień, bo Gierymski nie przestawał być związany z krajem, nie przestawał go odczuwać, ale wracał do tych chwil, kiedy ten jad złych uczuć w nim się zaszczepił.

«Co się robi z człowiekiem! — pisał z Paryża. — Dawniej obchodziło mnie dużo rzeczy oprócz sztuki, dziś już nic; a ze sztuki coraz więcej tylko ta, którą sam produkuję; nużą i nudzą mnie cudze obrazy, mógłbym ich wcale nie oglądać. To nic, to wielkie szczęście żyć z daleka od masy tych spraw, które, wyznam, albo nic, albo mało obchodzą, a któremi przez otoczenie cią-

gle jesteś karmiony, mieszkając w kraju. Tu przynajmniej żyję naturalnie dla mojego temperamentu. Żeby tu można zostać! Wejść w stosunki artystyczne i pieniężne. Tu, nie w Niemczech, można żyć swobodnie.... Dosyć mam tego, chcę żyć swobodnie, niech mnie ludzie nie nudzą!»

Podczas kiedy Gierymski przeżywał w Warszawie te ciężkie, męczące dnie w samotności, ja, mieszkając o kilka ulic od niego, nic o tem nie wiedziałem. Pierwsze zetknięcie było takie, że do zbliżenia przyjść nie mogło. Ja przypuszczałem, że on swój program życia urzeczywistnił, że się obraca w jakimś świecie towarzyskim, odpowiadającym jego upodobaniom i poglądom niegdyś wypowiadanym, że wogóle jest człowiekiem, który żyje w sferze sobie właściwej i zapewniającej mu egzystencyę. Widywałem go na ulicy, — prawda, wygląd jego coraz bardziej oddalał się od spokoju i elegancyi. Twarz blada mroczyła się surowym i złośliwym wyrazem, z oczu patrzył znowu złowrogi niepokój; palto coraz bardziej rudniało na grzbiecie, z pod nastawionego kołnierza widać było ogromną, rozdartą dziurkę od guzika, a cylinder tracił połysk i okrągłość. Ale zbliżyć się nie było sposobu. Gierymski mijał prędko, czasem się nawet nie kłaniał, chociaż przechodząc otarł się ramieniem. Raz przyszedł do pracowni i proponował, żebym mu namalował konie w jego obrazie. Nie może malarz malarzowi dać wyrazu większego uznania. Nie mogłem jednak tego się podjąć, ponieważ nie miałem pewności, że podołam i potrafię dociągnąć się do doskonałości malowania Gierymskiego. Z zupełną szczerością powiedziałem mu to. — Zresztą, dodałem, — nie chcę, żeby pan potem mówił: Ten kanalia Witkiewicz!...

Gierymski rozśmiał się jakoś boleśnie i powiedział: — Doprawdy?! Czy ja tak mówię? — I tym razem do zbliżenia nie przyszło.

Kiedy jednak wszystkie te zapory się usunęły i znowu przyszedłem do pracowni Gierymskiego, przedstawiała się ona inaczej, niż przed laty. Wielkiego, świetnego obrazu nie było śladu, została tylko jeszcze jaśniejsza plama po nim i strzęp płótna, uczepiony na jednym gwoździu; w obrazie, przedstawiającym renesansową siestę, wyciętych było kilka dziur, kwadratowych okien; inne płótna wydarły własnym ciężarem górne gwoździe i zwisały melancholijnie na dół, świecąc odwrotną stroną zakurzonego płótna; połowa świetnych studyów znikła, wszędzie ze ścian obnażonych wyzierała jakaś niszcząca i rozpraszająca siła; jakieś złowrogie widmo zdawało się rozpościerać i gasić świetne blaski talentu, które tu promieniowały przed kilku laty. Kostyumy, ciążąc przez czas długi, wydarły w końcu gwoździe i haki, i zsunęły się w wielką, zmiętą i zakurzoną kupę łachmanów, dokoła obnażonej i podziurawionej ściany. Kłąb starych ubrań, zmiętych kołnierzyków, dziurawych butów leżał tuż na przejściu, a z niego sterczał róg bleitramu, na którym odkryłem potem ową «Babę». Łóżko, z kołdrą podartą i brudną pościelą, stało jawnie i bezwstydnie, nie dbając o nikogo; nie zamiatana podłoga zarzucona była ogarkami papierosów, niedopałkami zapałek, szczątkami studyów, papierów i wyciśniętemi tutkami farb. Było zimno, a prostopadłe światło z dachu, przesiane przez ściekające strugi deszczu, napełniało wszystkie kąty bladą, zimną jasnością. Gierymski, w cylindrze, w wyszarzanym paltocie, blady, zielony, obrośnięty, z niestrzyżoną brodą, spozierał z pe-

wnym, chwytającym za serce wstydem po tych ścianach, po całem tem swojem otoczeniu, świadczącem, jak przeszły te lata jego życia...

Z programu życiowego, który Gierymski sobie stawiał, nie ziściło się nic. Przedewszystkiem ten program był tak dalece niższym od rzeczywistego poziomu jego duszy, że w żadnym razie nie mógł go Gierymski przeprowadzić. Na zdobycie sobie stanowiska towarzyskiego trzeba było innej natury, trzeba było być giętkim, pozwalać się klepać po ramieniu i przyjmować to, co dawali ludzie, chętnie zresztą «protegujący» sztukę, to jest obiady; trzeba było zgodzić się na «spuszczanie» obrazów i obrazeczków przy pomocy znajomych dam z towarzystwa, lub jakichś dobrych ludzi, którzy, dowiedziawszy się o biedzie dorożkarza, czy malarza, chętnie przychodzą z poczciwą pomocą. Może być, że Gierymski przez czas jakiś utrzymywał pewne stosunki towarzyskie, ale on z natury swojej, ze wszystkich swoich potrzeb czuciowych, mógł żyć tylko w nielicznem i serdecznem otoczeniu ludzi, których już się zupełnie nie bał, z którymi się znał do końca i którzy mogli z dobrocią, ale i stanowczością, utrzymać w pewnej równowadze jego szarpiącą się duszę. Dość, że podczas, kiedy ja wyobrażałem sobie, że on spokojnie bywa na rautach, maluje obrazy, które gdzieś posyła, lub sprzedaje na miejscu, żyje dostatnio i spokojnie, on szarpał się w biedzie, niepokoju i zgryzocie, zjadał się ambicyą, obrażoną do żywego tem, co się z nim działo, zapadał coraz głębiej w gorycz i mroczną, rozpaczliwą nienawiść.

Malował i dręczył się. Wieczorami, zamiast rautów w wytwornych salonach, grał w bilard, grał znakomi-

cie — w cukierni Paraviciniego, w zadymionych ciasnych izbach; grał z ludźmi, dla których on był tylko «p a n e m G.» i niczem więcej, «p a n e m G.», który robił świetne karambole, podziwiane przez panów H. J. K. i t. d. Kiedy wyszedł stamtąd zmęczony i wyczerpany, na ciemnej ulicy ogarniała go reakcya, obrzydzenie, wstręt, pogarda dla siebie i wszystkich tych panów z ałfabetu. Nerwy, zdręczone i zdławione napięciem uwagi nad karambolami, wybuchały w jakiejś burzy niepokoju. Wracał do swojej pracowni, i idąc po ciemnych kręconych schodach bez końca, czuł dokoła siebie wyzierające z każdego załomu widmo strachu; zdyszany, dochodził wreszcie do swoich drzwi, ciągle się bojąc, że gdy wyciągnie rękę, trafi na czyjeś ciało, dotknie jakiegoś złowrogiego człowieka, jakiegoś wstrętnego andrusa-złodzieja... Kiedy zapalił świecę, stado wron, śpiących na żelaznym grzebieniu, wznoszącym się nad oknem w dachu, zbudzone blaskiem, zrywało się z krakaniem i, łopocąc, ślizgało się po szybach ponad jego głową... Gierymski nie spał już do rana...

Takie było życie jednego z najświetniejszych polskich malarzy...

Gierymski opowiadał raz, jak muchy w jego pracowni martwieją z chłodu, i przygrzane zapałką, odżywają i zaczynają bzykać, i znowu zapadają w martwotę, skoro zapałka zgaśnie, — tak też było z Gierymskim. «Temperatura moralna» w stanie normalnym była taka właśnie, jak temperatura zapadania much w letarg; czasem coś przygrzało i przez chwilę można się było ruszać, ale temperatura znowu spadała i ciemna martwota ogarniała duszę, i stopniowo wyczerpywała się siła życia.

Jego dusza w tych latach przesiąkła tak temi złemi wrażeniami, tak głęboko zasiadła w niej gorycz i poczucie krzywdy, która mu się działa, że gdziekolwiek potem był, cokolwiek z nim się działo, uświadamianie tej niewyrównanej rozterki, tego niezałatwionego rachunku, tego strasznego rozbratu, którego nikt nie starał się złagodzić, którego nic nie zatarło, zawsze i wszędzie było dla niego równie bolącem.

Uświadamiając ciągle, że jemu, jako malarzowi, jest lepiej w Paryżu, że pewna przynajmniej strona życia jest zaspokojona, nie czuje się on ani na chwilę zwolnionym z boleśnego stosunku do kraju, nie może się zdobyć na obojętność względem niego, nie może zapomnieć, kim jest i co traci, zrywając naturalną i nierozerwalną łączność z własnem społeczeństwem.

Z Paryża pisał do Zakopanego:

«Zazdrościłem czasami tego spokoju wśród natury, zasypanej śniegami, tam musi być dobrze żyć. Jak sobie trochę pieniędzy zbiorę, trochę obrazów namaluję, tak samo zakopię się na wsi. Wielkie miasto męczy, nie żyjąc w niem naprawdę, patrząc tylko na życie ludzkie».

Więc znowu jest on w sferze, na którą patrzy, z którą jednak nie żyje, która mu jest obcą. Zdawałoby się, że znalazłszy tam i uznanie, i dobrą atmosferę artystyczną, mógłby, on, który z taką wzgardą o tym kraju mówił, zdawałoby się, że może o nim zapomnieć. Nieprawda! Z listów widać, że się z tamtym światem nie zżył; mówi z tych listów ta rozpaczliwa pewność, że:

...i tu, i tam, za morzem i wszędzie...
Gdzie tylko poślę przed sobą myśl biedną,

Zawsze mi smutno, i wszędzie mi jedno;
I wszędzie mi źle — i wiem, że źle będzie.

Jeżeli jaki kraj i społeczeństwo, poza Polską, Gierymskiego ciągnęły i rzeczywiście były mu milsze — to Włochy. Ten ocean sztuki, te nieprzerwane miasta, stykające się granicami swoich przedmieść, ten ogrom starej kultury i malowniczego, dzikiego życia współczesnego, a zresztą nie wiem już jakie nieuświadomione pierwiastki sympatyi, wszystko to go ciągnęło. Mówił po włosku dobrze i chętnie się z Włochami stykał i rozmawiał, — z naszymi cukiernikami naprzykład, lub wędrownymi odlewaczami rzeźby i modelami. Kiedy oddział wojska włoskiego, z okrzykiem: E viva Italia! zginął do nogi w piaskach Abisynii, Gierymski był dumny, cieszył się, że jego Włosi tak dzielnie się zachowali. Ta jego sympatya do Włochów ma jedną ważną stronę: jest absolutnie bezinteresowną — nie zarobił na niej nic. Gierymski, plując bezmiłosierną goryczą na własne społeczeństwo, nie był jednak zdolnym do żadnych nizkich kompromisów. Nie potrafiłby on pogodzić «zdrowego postępu z tradycyą» i, będąc tem, czem był z urodzenia, malować jednocześnie pruskie zwycięstwa i polowania...

Gierymski mógł zginąć tak, jak zginął, w bolesnej rozterce z życiem, z tem, co mu było pomimo wszystko drogiem, choćby, jako najgłębszy, najserdeczniejszy ból; ale nie mógł utonąć w czemś płaskiem i marnem, — w jakiemś pospolitem bagnie ludzkich stosunków.

Ich weiss es wohl, die Eiche muss erligen,
Derweil das Rohr am Bach durch schwankes Biegen,

In Wind und Wetter stehn bleibt, nach wie vor,
Doch sprich, wie weit bringt's wohl am End solch Rohr.
Welch Glück! als ein Spacierstock dienst's dem Stutzer,
Als Kleiderklopfer dienst's dem Stiefelputzer.

Heine.

Gierymski też się złamał.

IV.

Jakkolwiek niezgoda jednostki ze współczesnem jej społeczeństwem jest źródłem nieszczęść, osamotnienia, boleśnych zawikłań i tragicznych nieraz rozwiązań życia, wynika ona jednak z faktów, z grubej plątaniny rzeczywistych zdarzeń i, przy pewnej zmianie stosunków, może być usunięta. Rany dają się wygoić, żale ukoić a cześć i sława, choćby przyszły późno, nie przychodzą jeszcze zapóźno, dopóki człowiek żyje. Historya lat dawnych i dni dzisiejszych zapisała tysiące przykładów ludzi, którzy, doszedłszy do krańca przeciwieństw ze swojem otoczeniem, do szczytu walki z większością społeczeństwa, zbuntowani przeciw wszystkim, obowiązującym w danej chwili, więzom społecznego ustroju, pokonani, przypadkiem tylko uniknęli zemsty tłumu: karabinowej kuli, lub noża gilotyny; a jednak w końcu wracali jak tryumfatorowie. Faktyczna niezgoda, wynikająca z przyczyn wiadomych, daje się załatwić przez usunięcie tych przyczyn, i człowiek, który dziś czuł się nieszczęsnym samotnikiem, może się jutro znaleźć otoczony tłumem, który go będzie czcił, kochał i uwielbiał. Ale są stosunki między ludźmi, w których niezgoda

opiera się na głębszych, subtelniejszych, nieraz materyalnie nieuchwytnych, niedających się określić powodach; na przeciwieństwie najistotniejszych pierwiastków psychicznego ustroju, na drgnieniach uczuć, które w stanie ciągłego napięcia i przenikliwej drażliwości, nieustannie, niezmordowanie czuwają w głębiach ludzkiej duszy, i które tworzą dokoła jednostki fatalną atmosferę, skazującą ją nieraz na samotność najrzeczywistszą, najboleśniejszą, gdyż niezależną od dobrej nawet woli i uczuć ludzi, których życie jest z nią związane.

Dokoła każdego *Ja* zatacza się zaczarowane, nieprzenikliwe koło, którego inne *Ja* przekroczyć nie może, w którem człowiek jest w zupełnej, bezbrzeżnej pustyni, samotny, o ile najboleśniejsze towarzystwo, swoje własne, go nie nuży i nie dręczy...

Gierymski, który umarł, nie doszedłby do zgody ze społeczeństwem, miał jednocześnie w swojej naturze całą moc pierwiastków, skazujących go na nieustanne nieporozumienia z ludźmi mu blizkimi, z ludźmi, których sam szukał, lub którzy zbliżali się do niego, wiedzeni sympatyą dla człowieka i czcią dla talentu; nosił w sobie nie dające się usuwać przyczyny zawikłań, dla których był takim nieszczęsnym samotnikiem. Ludzie, współczujący komuś, czyje życie przechodzi w męce i cierpieniu, muszą szukać środków dopomożenia, sposobów usunięcia tych ujemnych warunków istnienia. Zmiana miejsca pobytu, zerwanie z pewnymi ludźmi i zbliżenie się do innych, wejście w stosunki rodzinne, jeżeli to jest człowiek samotny, i oddalenie od rodziny, jeżeli to jest człowiek z nią związany, są zwykle temi naiwnymi środkami, które w takich razach przychodzą na myśl.

Gierymski rodziny nie miał, niejednemu też zdawało się, że ożenić go, byłoby to rozwikłać wszystkie trudności jego życia. Gierymski jednak, bodaj że nie miał żadnych właściwości, potrzebnych do przejścia przez tę sferę uczuć i stosunków z jakiemi takiemi szansami szczęścia i spokoju, przez tę sferę, gdzie właśnie zadziergają się najzawilsze węzły tragicznych losów jednostki, tlą się zarzewia najsubtelniejszych i najsilniejszych przeciwieństw między ludźmi; gdzie ludzie, związani wszystkiemi chwilami i interesami życia, wbrew faktycznemu, materyalnemu zbliżeniu, czują się oddaleni od siebie nieskończonością, opuszczeni i samotni. Akt stanu cywilnego i wspólny dach nie zawsze stanowią istotną wspólność życia. Gierymski mówił o tych rzeczach z brutalnym sceptycyzmem, streszczającym pojęcia, wynikające z powszechnego doświadczenia, pojęcia, które się stały komunałami, powtarzanymi bezmyślnie, a w których tkwi jednak mnóstwo prawd boleśnych i głębokich.

Czy i co Gierymski przeżywał w tej sferze stosunków, nie wiem, nie zwierzał on się nigdy z jakichkolwiek wydarzeń, mających związek z temi uczuciami, a jeżeli była o tem mowa, wybuchał ironicznym śmiechem i klątwą. To pewna, że uświadamiał stale wszystkie pesymistyczne poglądy o tej sprawie, i że z jego naturą, z jego bezwzględnością, nietolerancyą, niemożnością otamowywania się, niezdolnością do hipokryzyi, ruchliwością wzruszeń, skłonnością do podejrzeń, w tej sferze życia znalazłby tylko splot ciężkich cierpień dla siebie, i że zgotowałby niemniej ciężkie i gorzkie życie dla istot, których istnienie byłoby z nim związane. Gierymski podzielał powszechny i pospolity sąd o kobie-

tach, tę łatwą i banalną ironię, która jest zszarzanym komunałem, o ile nie jest mściwym wybuchem zranionych i zawiedzionych uczuć.

Co się z Gierymskim działo, nie wiem; to tylko pewna, że teoretycznie kobietą pogardzał, a w życiu, w stosunkach bał się jej towarzyskiej przewagi, bał się niedyskrecyi, z jaką dzięki tej przewadze kobiety często dotykają tych właśnie uczuć, z któremi człowiek żenujący się kryje się najstaranniej. Gierymski był w takich razach ciągle na straży, a przyparty natarczywością wybuchał w brutalnej odpowiedzi. Kiedy go raz pewna gadatliwa pani wyciągała na rozmowę o jego uczuciach i stosunkach do kobiet, i kiedy w końcu spytała: jakąby chciał, żeby była jego żona, Gierymski zawołał z gniewem: Żeby milczała!

Dlatego też Gierymski zawsze wolał swobodę knajpy, gdzie był na neutralnym gruncie, zabezpieczony od towarzyskich zawikłań, niż zebrania, na których musiał się spotykać z kobietami. Szukając tej sfery stosunków, któraby mogła wyprowadzić go z samotnego zjadania się i pastwienia nad sobą, nie widzi się możności przystosowania się jego do warunków życia rodzinnego. Był to świat całkiem dla niego niedostępny. Kiedy raz była o tem mowa, ktoś powiedział, że on mógłby się ożenić tylko z kobietą od niego m ę d r s z ą, rozumiejąc pod tem taką mądrość, któraby pozwoliła jej całą wysokością uczuć górować nad wszystkimi porywami szaleństwa, które w nim się szamotały. Gierymski na to wrzasnął piskliwym głosem: — «A cóż mnie zostanie?!» myśląc zapewne o tem pośledniem stanowisku, jakieby, jak mu się zdawało, w takim razie zajmował. Było to drgnienie tej drażliwej ambicyi, które wskazy-

wało jeden z pierwiastków rozkładu, jakiby szarpał jego życie, gdyby go los związał z życiem innej istoty.

Tak więc Gierymski ominął to źródło nieszczęść, lecz pozostało mu ich jeszcze dosyć w tej sferze stosunków, gdzie niema żadnego przymusu, gdzie współżycie wynika z bezpośredniego objawienia się sympatyi, z nieprzymuszonej dobrej woli wzajemnego zbliżenia się, w sferze stosunków przyjaźni i koleżeństwa.

Żeby nieszczęścia i utrapienia ludzkie wynikały jedynie z rzeczywistych ujemnych zdarzeń, życie byłoby co najmniej znośne, gdyż dni naprawdę nieszczęśliwych, w których nacisk zewnętrznych, wrogich wypadków przygniata ludzi, jest w istocie znacznie mniej, niż dni, które przechodzą niepostrzeżenie, w szarem pasmie jednostajnej kolei pospolitych zdarzeń, lub niekiedy bywają dniami szczęścia. To, co głównie rozstrzyga o tem, jakie jest życie ludzkie, to ten wewnętrzny ustrój duszy, to *Ja* stałe, niezmienne, fatalistyczne, które wytwarza dokoła człowieka pewną szczególną atmosferę, a wewnątrz niego pewien układ uczuć i pojęć, który stale prowadzi do jednakich skutków w życiu.

Gierymski miał jedną właściwość, zresztą bardzo rozpowszechnioną, właściwość, z której dla niego, jak i dla każdego innego człowieka, wynikają pewne przykrości, a niekiedy nieszczęścia życia, był on skryty, ale umiał ukrywać tylko swoje myśli — nie uczucia. Umiał zataić przyczyny pewnych swoich stanów, pobudki pewnych czynów, ale nie umiał otamować tych stanów, tych uczuć tak, żeby się one nie odbiły w jego mieniącej się wyrazem twarzy, w jego głosie, który, pod wpływem rozmaitych uczuć, przechodził od dźwięcznego barytonu, do pisku obitego dziecka, nie umiał i zwykle nie

chciał hamować jakiegoś ruchu ręki, jakiegoś obejścia się, które dla niego było koniecznym skutkiem stanu jego uczuć i pojęć, dla tego zaś, kogo dotykały, zagadkowem a wrogiem i budzącem również wrogi oddźwięk zachowaniem się.

W życiu rodziny Gierymskiego był jakiś boleśny fakt, który mu w niczem nie ubliżał, o którym, jak mu się zdawało, wszyscy wiedzieli, uważali za hańbiący i ciągle go obrażali, okazując pogardę lub lekceważenie. Przywidzenie to było tą zatajoną, głęboko ukrytą przyczyną całego mnóstwa nieporozumień, przykrych zajść i nieszczęsnego osamotnienia. Była to, ta faktyczna sprężyna uczuć i czynów, które prowadziły do fatalnego gmatwania się stosunków, a przez to do coraz głębszego rozgoryczenia, podejrzliwości i ostatecznie manii prześladowczej, która czyniła dokoła niego tę nieprzenikliwą atmosferę, ciążącą jemu samemu tak srodze, z której on się wyrywał, wyciągał do ludzi ręce i cofał je, podejrzewając, że je odtrącą z pogardą. Przywidzenie to szarpało całym jego tak skomplikowanym, przeczulonym mechanizmem psychicznym i wytwarzało ten obłędny świat ponurych myśli, boleśnych uczuć i męczących stanów, skazujących go na samotność i ciągłe nieporozumienie z ludźmi, nieraz serdecznie mu przyjaznymi i oddanymi.

— No już ten twój Gierymski! Niech jego dyabli! — mówił mi nieraz Paweł Kowalewski, który w owych czasach mieszkał w Warszawie. Kowalewski, sam kapitalny malarz, był zarazem człowiekiem nadzwyczajnej dobroci, prawości i serdeczności, człowiekiem inteligentnym z niezwykłą skłonnością i zmysłem do analitycznych zaciekań się w kwestyach sztuki; umiał on, zna-

lazłszy dobrego ku temu towarzysza, zacząwszy nad wieczorem, przewłóczyć się noce całe po pustych ulicach, rozstrzygając jakieś subtelności refleksów od refleksów. Nieraz godzinami całemi stało się gdzieś na brzegu chodnika, z którego przechodzący co chwila strącali nas na ulicę, stało się i bez wytchnienia zastanawiało się nad jakąś kwestyą formy, barwy czy światła. Otóż Kowalewski znał Gierymskiego osobiście i wysoko cenił, jako malarza. Pamiętam dotąd, ile godzin, do zupełnego znużenia, wystałem raz z nim na rogu Ś-to Krzyskiej i Nowego-Światu, słuchając subtelnego, mikroskopowego rozbioru zalet «Trąbek» Gierymskiego. Tusquez, hiszpan, którego Kowalewski uważał za niesłychanie doskonałego kolorystę i technika, służył za miarę porównań, które wypadały na korzyść Gierymskiego. Słowem, Kowalewski szanował w Gierymskim wielki talent i wiedzę malarską, a jednocześnie ciągnęła go do niego szczera sympatya i zainteresowanie się oryginalnością i śmiałością jego umysłu. I kiedy już mu się zdawało, że się do Gierymskiego zbliżył, że znalazł i kolegę z fachu, i miłego sobie człowieka, naraz Gierymski wchodził do knajpy i ledwo mu kiwał głową, lub mijał go na ulicy, potrącając ramieniem i nie uchylając kapelusza. Wtenczas to Kowalewski z entuzyazmu przechodził w oburzenie i mówił: — «No już ten twój Gierymski! Niech jego dyabli!» — I z tą samą subtelnością, z jaką analizował Gierymskiego kolor, lub światłocień, zabierał się do analizy jego charakteru, analizy zaprawnej żalem i goryczą. I oto zawiązywał się jeden z tych węzełków niechęci, które potem składały się na biedną i smutną atmosferę osamotnienia, w której Gierymski się zjadał w niezgodzie z ludźmi i sobą. Gdyż te jego nagłe nie-

chęci do ludzi, wynikające z przywidzeń, nie mogły trwać długo w jednakiem napięciu. Brak niezbitego dowodu ich słuszności, wywoływał w duszy Gierymskiego reakcyę. Czuł on, że może niesłusznie postąpił, że obraził niewinnego człowieka, że może popełnił jakieś boleśne głupstwo, którego się wstydził, a jednocześnie harda i ambitna jego natura nie chciała się ugiąć, uczynić zadość sprawiedliwości, przeprosić obrażonego i więcej go nie podejrzewać. Z tego splotu sprzeczności wyłączających się wzajemnie porywów uczuć, wytwarzała się dla niego męcząca i drażniąca sytuacya, z której nie było innego wyjścia, tylko zamknięcie się w swojej norze, niezaczepianie ludzi, niezadawanie się z nimi, — pustka i samotność, w której znowuż jego duszę, potrzebującą i szukającą sympatyi i zrozumienia, ogarniał żal i tęsknota za kimś bliższym.

Przeżyłem i ja z nim całą taką zakończoną historyę boleśnego zatargu, zanim przyszło do zupełnego porozumienia i zbliżenia, zanim doszło do tego, że Gierymski przemógł się i, popełniwszy jakąś podobną niesłuszność, wpadał nazajutrz do pracowni i wołał od progu, z wyciągniętą ręką: — Świnia jestem! Daruj! — I po spełnieniu tego czynu poświęcenia ambicyi dla lepszych uczuć, miewał chwile szczególnego zmiękczenia i dobroci, która prześwietlała chmurną zwykle jego twarz wyrazem jasności i zadowolenia.

Jest pewien stan duszy, szczególniej fatalny tam, gdzie chodzi o zbliżenie się między ludźmi, to jest pewna harda skromność. Niewiara w to, że się jest komuś potrzebnym, wątpienie o wartości dla kogoś stosunku z nami, ale połączone z dumnem, nie dającem się zhamować, cofnięciem się i oddaleniem. Są ludzie

tak w tym kierunku przeczuleni, że wyciągając rękę do uścisku ręki innego człowieka, zanim to zrobią, już się cofają, pełni zwątpienia, a zarazem obrażonej dumy. Gierymski w najwyższym stopniu posiadał tę właściwość psychiczną i gorzko płacił za to dniami samotności, rozterki i żalu, szerząc oczywiście dokoła siebie pustkę i niechęć, niechęć w gruncie rzeczy najniesłuszniej go dotykającą, ale będącą koniecznem, nieuniknionem następstwem stanów jego duszy, — zewnętrznym skutkiem wewnętrznych, niedających się usunąć ani zmienić, procesów psychicznych.

Któryś z ojców Kościoła mówi, że rozum Boga musi być i jest tak bezwzględnie różny od rozumu ludzkiego, że gdyby człowiek mógł znać Boga takim, jakim On jest naprawdę, Bóg wydałby mu się szaleńcem. W gruncie rzeczy, dusza ludzka, objawiająca się w całej swojej nienaruszonej prostocie, z niezachwianą zewnętrznymi wpływami szczerością i swobodą, dusza ludzka, nie krępowana wymaganiami społecznemi, etyką, hipokryzyą, przystosowywaniem się, dusza ludzka, objawiająca się z całem niespodziewanem bogactwem wyobrażeń i niezmierną rozmaitością wzruszeń, wydawałaby się i wydaje szaleństwem. Niejeden człowiek, którego zamykają do szpitala waryatów, jest najnormalniejszym, przyrodniczo-logicznym, najkonsekwentniejszym przejawem ludzkiej duszy takiej, jaką ona jest sama w swojej najistotniejszej treści, nie skierowana w łożyska i tamy społecznego życia.

Lokomotywa, która ucieknie z relsów, prowadzących do jakiejś wiadomej stacyi, nie przestaje jednak funkcyonować normalnie i logicznie, zgodnie z założeniem swej wewnętrznej treści, chociaż skutek tej dzia-

łalności jest tak zgubny dla ludzkich celów i dla istnienia jej samej. Tak też jest z duszą ludzką, wykolejoną z relsów, prowadzących do jakichś wiadomych, określonych społecznych celów. Działa ona zgodnie z prawami najistotniejszemi swego życia, choć wbrew warunkom społecznego bytu jednostki, którą włada. Wyrwać ją z tego jej świata niezależnego i wprowadzić napowrót w koleiny społecznego życia, ustawić na relsach, wiodących do celów, które uważamy za słuszne i pożyteczne, — nazywamy uzdrowieniem szaleńca, lub neurastenika. I w wielu razach tak jest naprawdę. Tam mianowicie, gdzie naturalna pochyłość ciągnie ludzką duszę w stronę ciemnych i męczących stanów, takie oderwanie człowieka od siebie, przełamanie wewnętrznej logiki jego duszy, zmuszenie do wyjścia z swego ja, — jest dobrodziejstwem, jest rozjaśnieniem życia, które inaczej zapadłoby w nicość, zgasło w ponurym mroku rozpaczy.

Gierymskiego nieszczęsne stany, dziwaczne wyobrażenia, męczące przywidzenia, tak zwykle niezgodne z tem, co się naprawdę dokoła niego działo, wynikały ściśle i logicznie z najistotniejszej treści jego organizacyi psychicznej, były ściśle logiczne, jako przejaw uczuć, lecz, uczepione do fałszywych spostrzeżeń, prowadziły do zawikłań, nieporozumień, zatargów, i sprawiały ból i jemu, i ludziom go otaczającym. I całe jeszcze szczęście, że kiedy nieraz, w ciągu jego męczącego się życia, dochodził on do samej krawędzi przepaści, w której czaiło się obłąkanie, że się udawało go zatrzymać i wrócić do tego życia, jakiem żyć można. W końcu jednak przepaść go pociągnęła...

Kiedy w r. 1882, po paroletnim pobycie za granicą, wróciłem do Warszawy, stosunki artystyczne były niezmienione. To samo obojętne otoczenie, ten sam brak miejsca i współczucia dla ludzi, pracujących nad sztuką, ta sama pustka dokoła i ta sama świadomość w sobie, że się jest nikomu na nic niepotrzebnym. Ludzie, w jakikolwiek sposób biorący udział w życiu umysłowem, przedsiębiorący jakieś wydawnictwa, kierujący jakiemiś robotami, które stykały się ze sztuką, ujawniali zupełny brak wiadomości i zmysłu, potrzebnego do ocenienia wartości uzdolnień i talentów, okazywali zakrzepłą rutynę, niezdolność odczuwania postępu, który się gdzieindziej dokonał, i zupełne niereagowanie na nowe kierunki i nowe talenty.

Malarz, który przyjeżdża do jakiegoś miasta, gdzie jest całkiem nieznany, nie ma stosunków, nie ma urządzonej pracowni i nie ma gotowej roboty, którą może natychmiast wystawić i dać się poznać, malarz taki nie ma prawa narzekać na to, że go nikt nie zna i nie potrzebuje. Ale ci, co stale w tem mieście siedzą, jeżeli są nieznani, choć są wielkimi artystami, jeżeli są w nędzy, choć pracują i tworzą — ci mogą myśleć z goryczą o swojem otoczeniu. Kiedym wtenczas wrócił do kraju, zastałem kolegów, drepcących w dobrze mi znanym deptaku lekcyi rysunku i zarobków ilustracyjnych, lub brnących w długi dla odmalowania jakiegoś obrazu, wiodących marne gospodarstwo na swoich talentach, zapewniające im tylko przeżycie jako tako dni bez przyszłości. Ale każdy świeżo przybyły miał trudniejsze przeciwności do pokonania, gdyż właściwie nie miał absolutnie możności rozpoczęcia jakiejkolwiek pracy, zapewniającej możność życia i tworzenia.

Były wtenczas w Warszawie trzy pisma illustrowane: «Tygodnik illustrowany», «Kłosy» i «Tygodnik powszechny», trzy pisma, które wegetowały, nie przedsiębiorąc żadnych ulepszeń, nie dążąc do żadnych celów artystycznych. Wydawane i redagowane tylko z dążeniem utrzymania prenumeratorów, przez zgodność z najszerzej i najpłyciej rozlaną letnią wodą pojęć, utrzymania prenumeratorów, których się zresztą dobrze nie znało, i których ciągle jeszcze usiłowało się «brać» na nazwiska Matejki i Siemiradzkiego, i na podpisy pod rysunkami Andriollego, pisma te nie umiały absolutnie zużytkować żadnego nowego talentu. Nowy człowiek, albo taki, który przez parę lat opuścił miejsce przy tej misce z pomyjami, jaką były zarobki artystyczne, przychodząc z powrotem, zastawał miejsce zajęte i był w tej pozycyi, o której Francuzi mówią: — Il n'a qu'a se pendre ailleurs. — Powieś się, byle gdzieindziej...

Otóż wtenczas, siedzieliśmy znowu z Owidzkim w pracowni i rysowaliśmy, obstalowane przez pewnego znajomego urzędnika kolei wiedeńskiej: «Obrazki na szyfonach», obrazki do dziecinnej książeczki, które po wydrukowaniu miały być naklejone na płótnie (chiffon) i zalakierowane tak, żeby dzieci nie mogły tego porwać, ani zlizać. Ja rysowałem rzeczy ożywione, Owidzki nieożywione. Były to akwarele wielkości, o ile sobie przypominam, ośmiu cali długości, na pięć szerokości, wykonane «na własnym papierze i własnym tuszem», jak mówi dawny kontrakt z malarzem, wszystko po dwa ruble za sztukę. Nie było to dużo, ale było to jedyne pole, na jakiem mogliśmy zużytkować nasze zdolności i być użytecznymi społeczeństwu... Otóż, kiedy w dobrym humorze kolorowaliśmy, Owidzki: bąki, pa-

telnie, kanapy i gitary, ja: motyle, wieprzki, woły i róże, drzwi się otworzyły i wszedł młody człowiek, mocno zażenowany. Po wymienieniu nazwiska objawił, że nabył pismo ilustrowane: «Wędrowiec»; dalej widać było, że właściwie nie wie dobrze, co ma z tym «Wędrowcem» zrobić. Ostatecznie, po dłuższej rozmowie, skończyło się na tem, że zostałem zaangażowany przez Artura Gruszeckiego, który właśnie przyszedł obstalować winietę tytułową do pisma, na artystycznego kierownika «Wędrowca». Nie miałem pojęcia, co mam z tem zrobić. Znani mi kierownicy przyjmowali od nas rysunki w przedpokoju redakcyjnym, ginęli w głębi jakichś izb dalszych i wychodzili, albo z pieniędzmi, albo też oddawali z powrotem bukszpanową płytkę, którą się w domu zmywało, gruntowało na nowo i, narysowawszy nową kompozycyę, szło się znowu do redakcyi w następną sobotę; i tak dalej, dopóki nakoniec nie trafiło się na gust redakcyi. Takie kierowanie było dla mnie niezrozumiałe, — nie mogłem w sobie odnaleźć żadnych do tego stanowiska kwalifikacyi. Poszedłem więc do ludzi świadomych poradzić się i spytać, co mam zrobić z tym uśmiechem losu. Poszedłem do cukierni Paraviciniego, gdzie Gierymski grywał w bilard i gdzie siadywał Ksawery Pillati, kierownik artystyczny «Tygodnika powszechnego». Z Gierymskim widywałem się wtenczas częściej i po naradzie z nimi, propozycyę Gruszeckiego przyjąłem.

Pismo było doprowadzone do ostatniego kresu upadku, było płachtą zadrukowaną byle czem i byle jak, bez żadnego interesu, bez prenumeratorów, bez niczego prócz tytułu. Nie był to już ten «Wędrowiec» Sulimierskiego, który budził taki interes młodzieży żywością

podróżniczych opowiadań i doskonałością ilustracyi czerpanych z «Tour du Monde». Trzeba było od razu, i to w krótkim czasie, zreformować wszystko, od papieru i czcionek, do treści literackiej i ilustracyjnej, trzeba było znaleźć inny typ pisma — zrobić wszystko na nowo i inaczej. Czasu było tak mało, żeśmy pierwsze klisze zapisywali z zagranicy telegraficznie, ale w planie odrazu postawiliśmy sobie za zadanie wydobyć na wierzch jak najtęższe siły artystyczne, a pod względem reprodukcyi stanąć na równi z najdoskonalszemi wydawnictwami świata. Spełnienie tego zadania polegało na jak najwszechstronniejszem zużytkowaniu talentów, daniu im swobody wykazania najistotniejszych cech indywidualnych, na wydobyciu naprzód tych artystów, którzy dotąd zajmowali drugorzędne, lub nie zajmowali żadnego stanowiska w opinii ogółu. W pierwszym rzędzie tych mało znanych i mało cenionych byli bracia Gierymscy, dalej Chełmoński; był całkiem niedoceniony Rodakowski i ta cała młodzież, która dopiero zaczynała wkraczać w sferę twórczości, a pomiędzy którą znajdowały się kapitalne talenty. O nie to, o ich współpracownictwo należało przedewszystkiem się postarać, a zarazem wprowadzić do pisma to, co stanowiło najnowsze zdobycze sztuki europejskiej, a co było u nas całkiem nieznane. Z drugiej strony, należało odrazu pomyśleć o zjednaniu najlepszych sił drzeworytniczych, gdyż był to jeszcze czas, kiedy cynkotypia zaledwie rozpoczynała swoje istnienie, które z czasem miało całkiem prawie zabić drzeworytnictwo. A nakoniec, biorąc szerzej zadanie ilustracyi, odrazu stawialiśmy sobie za cel zreformowanie artystycznej krytyki, rozbicie tego, co dotąd w niej panowało, zmianę pojęć ogółu o sztuce. Wszystkie te

sprawy, oprócz strony faktycznej, czynnej, przedstawiały ogromny kompleks zagadnień teoretycznych, będących dla nas samych często nie dość ściśle sformułowanemi, bardziej przeczuwanemi; z chwilą więc kiedy należało je sformułować dla innych, rzucić jako hasło bojowe i zrobić z nich broń i naboje, trzeba było nad niemi się zastanowić, przemyśleć, przegadać, roztrząsnąć i jasno sobie samym określić. Gierymski, który, pomimo wszystkich swoich subjektywizmów, miał umysł badawczy i lubiący z pewną metodą zaciekać się w teoretyczne roztrząsanie zagadnień sztuki, czując przy tem, że tu idzie o rzeczywiste, najżywotniejsze jej interesy, o jej treść istotną i zwycięstwo idei, która była dotąd ignorowana, z całą swoją wrażliwością i żywością umysłu oddał się tej sprawie. Gierymski, Sygietyński, Dygasiński, nasz wydawca Artur Gruszecki, byliśmy w nieustannym stosunku, w ciągłej wymianie myśli, dyskusyach, robieniu różnych planów wspólnej pracy, planów, z których bardzo mało tylko zostało urzeczywistnionych, — większość pozostała w sferze myśli, ledwie wypowiedzianych słowami. Ale słowa, jak mówi William Morris, nie są tylko rozdzieraniem powietrza, są one, co najmniej, jak muzyka, przy której się idzie do szturmu....

Jakkolwiek schodziliśmy się u siebie w domu lub redakcyi, nie wystarczało to jednak, a Gierymski, który był dziki i żyjąc samotnie przywykł do knajpy, jako najswobodniejszej formy towarzyskich stosunków, ciągnął zawsze do jakiegoś zadymionego kąta, i tam się czuł dopiero swobodnym i oddawał się niekrępowanej rozmowie w słowach nieraz brutalnych, a zawsze silnych i zaprawnych często goryczą lub ironią. Nie byliśmy alkoholikami, co jest wielkiem szczęściem naszego

pokolenia, gdyż w tych warunkach, w jakich nam żyć wypadało, poprzedzające pokolenie chętnie topiło zgryzotę w kieliszku, a za zgryzotą wolę, — do utraty duszy. W tym wypadku urok knajpy nie polegał na ilości wypitych kieliszków, lub opróżnionych butelek, tylko na tej neutralnej, obojętnej sferze materyalnej, nieobowiązującej do niczego więcej, prócz posiadania pieniędzy na zapłatę za picie i jedzenie, sferze, w której gość nikomu nie ciąży, nikogo nie krępuje, a jeżeli utrudza kogo, to za wiadomą zapłatą, która jest jego tytułem do współwłasności chwilowej w lokalu knajpy. Psychologia knajpy ma jeszcze inną stronę. Dla ludzi zmęczonych, a których instynkty obżarstwa i opilstwa nie są w ciągłem podnieceniu, ta sfera całkiem obojętna, ten tłum, z którym się nie ma nic wspólnego, ten szum i hałas, w którym niema ech tego, co się dzieje w duszy, ta sfera, z którą nic nie łączy, jest sferą odpoczynku. Niegdyś, w Monachium, określaliśmy to tak: że w knajpie człowiek jest jak klucz rzucony na stole, w stanie zupełnej atonii wrażliwości na zjawiska otaczającego świata, i nazywaliśmy ten stan, stanem skluczenia, jakiegoś oddalenia od wszystkich stosunków i wrażeń, zawieszenia w próżni poza psychiczną wspólnością z tłumem. Rzecz oczywista, że ten ideowy stosunek do knajpy z łatwością może się zachwiać i przejść w proste, pospolite, bezmyślne obżarstwo i opilstwo, — jakoż tak nieraz bywa. Myśmy na razie dyskutowali.

Gierymski, chociaż z takim interesem należał do teoretycznych roztrząsań nad sposobami prowadzenia «Wędrowca», gdy chodziło o czynne współpracownictwo, był pełen zastrzeżeń i z trudnością dawał się do tego

nakłonić. Kiedy nareszcie postanowiliśmy wydać: «Album Gierymskich», zabrał się do roboty, jakkolwiek zawsze wahając się i ciągle jakby się bojąc, żeby nie znaleźć się w jakimś fałszywym stosunku, któryby mógł drażnić jego ambicyę. «Album Gierymskich» miało wyjść nakładem Artura Gruszeckiego, który, nie będąc nic wydawcą spekulacyjnym, chętnie podejmował się tej ryzykownej dla kieszeni próby. Tekst miał napisać Antoni Sygietyński, który wtenczas nie był jeszcze tym czcicielem «łojówki» komunałów, jakim jest dzisiaj. Przeciwnie, chętnie przyjmował i wcielał do swoich robót literackich «olśniewające błyskawice paradoksów», które go dziś tak bardzo rażą. Takie stadyum w rozwoju ludzkiego umysłu zdaje się być, niestety, koniecznem. Dopóki umysł jest młody, świeży i silny, brzydzi się komunałami; z chwilą kiedy przychodzi niedołęstwo i bezwład, boi się paradoksów, w których tkwią iskry prawd nowych, niedostępnych dla umysłu zakrzepniętego w rutynie.

Wzięliśmy się zatem do wydania tego «Albumu», który, zdawało się, powinien był wybić wyłom w pojęciach o sztuce i rozszerzyć ten Panteon, zbudowany przez polską krytykę, w którym były wypisane tylko trzy imiona: Matejki, Siemiradzkiego i Brandta. Wogóle krytyka nasza lubiła trójki, a że Mickiewicz, Krasiński i Słowacki stanowili dobry precedens, więc też ta trójca malarska była krańcem wiadomości o sztuce, a sama konwencyonalna symetrya tego układu zdawała się już nie do naruszenia, nie do rozerwania. Układano z trzech portretów, obwiedzionych odpowiedniemi laurkami, malownicze stronnice pism ilustrowanych, fotograficzne obrazy do albumów, a prasa estetyczna budowała różne

wspaniałe metafory na podstawie «Trójcy». Kossak i Grotger ginęli w cieniu, o Rodakowskim nie wiedziano nic, imiona innych mogły być wypisane ledwie na marginesach stronnic, z których przelewała się w bezmyślnych frazesach troista sława.

Otóż naruszyć tę symetryę, wydobyć na wierzch nowe imiona, godne czci najwyższej, nowe talenty, do których nie dawałaby się doczepić anekdotyczna treść, stanowiąca dotychczas jedynie właściwie zrozumiałą dla naszej estetyki stronę dzieła sztuki, wydobyć talenty, które należało czcić za artyzm, za sztukę, a tym sposobem otworzyć sztuce szerokie widnokręgi we wszystkich kierunkach, taki był cel najogólniejszy, do któregośmy dążyli. Oprócz wydawnictwa «Albumu», zaczęliśmy zbierać składkę na zakupno obrazu Maksa Gierymskiego do muzeum narodowego, które nie miało dotąd nic, żadnego śladu jego twórczości. Zatem: doprowadzić do uznania zmarłego Maksa Gierymskiego za pierwszorzędny talent, za jedną z największych chwał polskiej sztuki, do uznania Aleksandra Gierymskiego za to, czem był w istocie, za wielki talent, o olbrzymich zaletach artystycznych, a przez nich zmienić opinie ogółu o sztuce i doprowadzić do uznania pierwiastku artystycznego za najważniejszą jej część składową, której nie należy podporządkowywać pod treść anekdotyczną, pod jakieś bieżące hasła etyczne czy umysłowe, oto, cośmy zamierzali osiągnąć przedewszystkiem, wydając «Album Gierymskich».

Chociaż Gierymski bywał na wszystkich zgromadzeniach «Wędrowca», nie poddawał się jednak całkowicie i co chwila zapadał w sztywność i tę swoją, nie dającą się przełamać, drażniącą, konwencyonalną formę

stosunków. Wtenczas to właśnie warunki jego życia były najhaniebniejsze, a stan jego duszy graniczył z obłędem. Były to czasy bilardu u Paraviciniego i ostatecznego poszarpania nerwów, a chociaż zbliżyłem się z nim o tyle, że niektóre zatajone dotąd strony jego życia stały się jawnemi i zdawało się, że się zawiązuje prosty, szczery i dobry stosunek koleżeński, jednak na dnie leżała ciągle zagadkowa nieufność, z której nieraz wynikały męczące przejścia towarzyskie. Czasem umawiał się, że przyjdzie na jakieś zebranie i nie pokazywał się wcale. Kiedyśmy późno w noc, poszli go odnaleźć na Żurawiej, gdzie najął sobie pokój, z ciemnego okna na trzeciem piętrze majaczyła jego głowa, a na pytanie rozlegała się gdzieś z góry, w nocnej ciemni, odpowiedź głosem zduszonym, w którym, pod udaną obojętnością, drgał jakiś przytłumiony gniew i żal. Słowem było coś, co ciągle go powstrzymywało od porozumienia się i oddalało, jakaś zadra, której przyczyny istotnej nie mogłem znać, jakaś niezgoda, która, pomimo wszelkich starań, pomimo serdecznej sympatyi, jaką się dlań miało, pomimo wielkiej czci dla talentu, o którego uznanie właśnie mieliśmy stoczyć walkę, nie dawała się usunąć, a jednocześnie nie była usprawiedliwioną żadnym faktem, żadnym wypadkiem w naszym rzeczywistym stosunku. Był to właśnie objaw tej fatalnej konsekwencyi życia ludzkiej duszy, przejaw najgłębszych, najbezpośredniejszych drgnień uczucia, pod które podkładała się obłędna myśl o jakiejś zniewadze, którą mu wyrządzono. Była to poprostu mania prześladowcza, skierowana właśnie ku mnie, który w tej chwili nie miałem nic innego na celu, jak tylko wydobyć Gierymskiego z biedy, a jego talent otoczyć jak największą czcią i chwałą.

Fatalne, tak częste w życiu nieporozumienie, które nieraz prowadzi do tragicznego rozstrzygnięcia stosunków między ludźmi.

Pojęcie, że dusza ludzka jest czemś niezależnem od stanów ciała, istotą, którą rządzą tylko prawa rozumu i etyki, więc istotą zawsze świadomą i odpowiedzialną, jest przyczyną, że zwykle tak późno, najczęściej za późno, przychodzi się do wniosku, że dany człowiek, narażający się wszystkim swojem postępowaniem, jest naprawdę psychicznie chory, że go porywa i niesie, niedająca się otamować siła uczuć, wyzwalających się z pęt społecznych, wewnętrzna, fatalna logika psychicznego ustroju, i że w takiej chwili nie moralizowanie, nie represye, nie kłótnie i pojedynki, ale opieka psychiatry lub neuropaty jest właściwym, jedynym środkiem, do usunięcia nieporozumień i boleśnych zatargów. Ranę zadaną nożem opatrujemy i zabezpieczamy od wpływu szkodliwych jadów zewnętrznych, — w ranie duszy wiercimy nieraz etycznem ostrzem, szarpiemy ją drzazgami honoru, społecznej odpowiedzialności, lub pretensyami własnych egoistycznych uczuć...

Nieprzeparta logika wewnętrznych stanów duszy jest niezależna, od faktycznego fałszu punktu wyjścia pewnych wyobrażeń. Doświadczenia nad poloryzacyą uczuć wykazały, jak elementarnie niepokonaną jest ta logika z chwilą, w której umysł, poddany doświadczeniu, ustawi się raz w pewnym kierunku, wykazały jak konsekwentnie konieczne są kojarzenia się wyobrażeń, jakie ich bogactwo snuje się z raz powziętego założenia zmyślonego faktu. Tak też było z Gierymskim. Stosunki nasze, zawiązane bez żadnego przymusu, bez żadnych formalnych, materyalnych więzów, wynikające ze

szczerej sympatyi dla człowieka i interesu, jaki budził jego artyzm, stosunki te miały, zdawało się, wszystkie dodatnie strony, z jakich się układa dobre i trwałe współżycie między ludźmi. Nie było w tem społecznego przymusu, jak w stosunkach rodzinnych, nie było zależności materyalnej, ani impozycyi czemkolwiek bądź. Byłem takim samym biedakiem jak on, na służbie w redakcyi pisma, w którego interesie leżało pozyskanie takiego talentu, jak Gierymskiego, otoczenie się tą chwałą, która mu się należała, zjednoczenie swego tytułu z imieniem Gierymskiego. W stosunkach z nim zachowywaliśmy, tak wydawca, jak i ja, wszystkie względy, i współpracownictwo jego przyjmowaliśmy jako jego uprzejmość, przejaw dobrej woli i życzliwości. A tymczasem w duszy Gierymskiego snuła się przędza dzikich uprzedzeń, całego jakiegoś potwornego wyobrażenia o rzekomych zniewagach, o jakiemś złem obejściu się, o pogardzie mu okazywanej p r z e z e m n i e.

W niezgłębionych zresztą przepaściach ludzkiej duszy, pod całym gmachem uczuć dodatnich dla jakiegoś człowieka, kryje się czasem atom niechęci, wynikający z bezwzględnej niezgody dwóch natur, atom, który, zatajony, niedopuszczony do uświadomienia, co chwila jednak narusza zgodność stosunku, każdemu wzruszeniu nadaje pewne ujemne zabarwienie, powoli i stale ryje się w głębi uczuć, niszcząc i rozsadzając najserdeczniejsze związki. Może i na dnie duszy Gierymskiego kryło się takie ziarenko niezgody elementarnej ze mną i wywoływało stany, objawiające się na zewnątrz skrępowaniem, niepokojem, nieraz bardzo przykrym i bolesnym tonem, jakim mówił, zachowaniem się sztucznem, nienaturalnie obojętnem, lub przymuszono-grzecznem. Wszystko

to nie wybuchło jednak nigdy, w jakiemś sformułowanem oskarżeniu, w jakiejś jasno określonej i wypowiedzianej pretensyi. Widać było tylko skutki, starannie ukrywanych przyczyn, — zatajonych, więc niedających się naruszyć i usunąć.

W czasie przygotowywania «Albumu», Gierymski wyjechał do Monachium, skąd miał nadsyłać niektóre rysunki. Wyjechał w stanie wielkiego zmęczenia, zdenerwowania i, jak się potem pokazało, z duszą przepełnioną po brzegi materyałem na obłęd.

Pewnego też dnia, o godzinie szóstej rano, najniespodziewaniej zbudził Sygietyńskiego Gierymski, z twarzą zdręczoną i wyblakłą, wołając: — I ty nic?! I ty nic?!...

Zanim przyszło do wyjaśnień, Gierymski wybuchnął nerwowym płaczem. W końcu opowiedział, że przychodzi prosto z kolei, przyjechał z Monachium, żeby raz ze mną skończyć w jakikolwiek sposób: pojedynku czy czegokolwiekbądź, byleby raz się pozbyć mego prześladowania, tych obelg i zniewag, które nawet w Monachium nie przestają go dotykać. Jako fakt przytaczał, jakąś zawiłą historyę o jakiejś kamizelce, którą mu ktoś przyniósł, a która, podług niego, była przysłana przeze mnie, była jakimś symbolicznym wyrazem tej pogardy, którą ja mu okazywałem! Słowem obłęd.

Sygietyński zaproponował mu, żeby po prostu widział się ze mną i rozmówił się, zanim coś postanowi. Gierymski się zgodził, ale do mieszkania zajść nie chciał. Podczas kiedy Sygietyński opowiadał mi, co się stało, widziałem go chodzącego niespokojnie po ulicy. Wyszedłem i powitałem go, oczywiście równie serdecznie, jak dawniej. Na nim znać było ciężką mękę: blada

twarz drgała, a okrągłe, wypłowiałe oczy patrzyły z niepokojem, żalem, jakąś niepewnością, czemś tak żałośnem, a razem chwilami hardem i złośliwem, że cała treść jego nieszczęsnej, męczącej się duszy, była w tych oczach wypisana. Poszliśmy do tej knajpy, w której zwykle siadywaliśmy, i tam po prostu serdecznie i otwarcie rozmówiliśmy się z nim, dowiedliśmy, przekonaliśmy go, że to jest choroba, że teraz w tej chwili jest jeszcze czas, żeby złapać lecącą w obłęd duszę, i póki on ma tę świadomość, póki może to rozumieć, niech się leczy. Biedny Oleś! Z jaką dobrą, uspokojoną twarzą szedł potem razem z nami, do doktora Gajkiewicza na konsultacyę. Odprowadziliśmy go do drzwi i dopilnowaliśmy, żeby wszedł, żeby go nie porwał jakiś wstyd przyznania się do stanu, w jakim się znajduje, i żeby ta chwila świadomości i opanowania nie rozwiała się w powrotnym napadzie obłędu. Nazajutrz pożegnaliśmy go na kolei w drodze do Wiednia, dokąd pojechał leczyć się z porady dra Gajkiewicza. Co robił w Wiedniu, jak i u kogo się leczył, nie opowiadał nigdy. Jedynym epizodem, o którym mówił, była humorystyczna historya o bezskutecznem leczeniu się na solitera, u jakiegoś wiedeńskiego szarlatana. Gdyż Gierymski był imaginatykiem na punkcie chorób i nieraz przechodził rozmaite zwątpienia, co do swego zdrowia, zwątpienia, do których wstydził się przyznać, podejrzliwie jednocześnie słuchając i kombinując w pamięci wszelkie uwagi, jakie mu co do jego wyglądu i zachowania się robiono.

Będąc w Wiedniu, przygotowywał niektóre prac do «Albumu», a chociaż to było już po ostatecznen

zdawało się, porozumieniu; harda watpliwość co do naszego stosunku co chwila przezierała z listów.

«Mów ze mną tak, jeżeli naturalnie możesz, jak gdyby nic między nami nie było nigdy» — pisał, i dodawał: — «Może ci się co nie podobało w moim poprzednim liście, powiedz». Nawet, pisząc o sprawie «Albumu», co do której nie było już żadnej wątpliwości, gdyż była w robocie, nie może powstrzymać pewnych drgnień nieufności i podkreślenia, że mu ostatecznie na tem nie zależy. «Słuchaj, chcesz te rzeczy, o których zdaje mi się kiedyś mówiłeś, morskie: młodego ze starym na plecach z Heist? Ale z Twojego listu zdawało mi się, że Ci to *ganz Wurst*. Nie żenuj się tego. Chciałem je skończyć przed moim wyjazdem z Wiednia, żeby mieć gotowe pieniądze, — bo od was jedynie mogę mieć je zaraz, na inne muszę czekać. Seryo, jak nie chcesz, nie bierz — tem więcej, że nie będę żadnych starań dokładał do zrobienia dobrze, jak to już widziałeś z Warszawy, którą ci posłałem. Byłem gawron, żem Ci pozwolił robić tę całą głupią historyę!»

«Historya» nie była wcale głupia, a obietnica, że nie będzie się starał robić dobrze, była tylko wyrazem tej hardej nieufności, która, czuć, jak mu w miarę pisania listu pod piórem rośnie. Gierymski nie umiał robić licho i niedbale, wkładając we wszystko, czego się podejmował, całą sumę swego talentu i umiejętności. Potrzebowałem jego fotografii dla zrobienia portretu do «Albumu». Odpisuje mi: «Co do fotografii, to tu są tak drogie, że mi szkoda pieniędzy na to wydać. Co tam! weź tę starą, rozstaw ślipia, — no i dla... podkręć wąsy!»

Ostatecznie rysunki się kompletowały, drzeworyty się robiły i sprawa, choć przewlekana, dobijała do końca: «Album» można było oddać drukarni. Nie wypadł on tak dobrze, jakbyśmy chcieli. Brakło mi doświadczenia w sprawie druku i papieru; techniczne trudności z fotografiami na drzewie, bardzo jeszcze u nas prymitywnemi, stawiały nieraz nieprzezwyciężone przeszkody najlepszym siłom drzeworytniczym i najlepszym ich chęciom. Bądź co bądź, «Album» ten jest jedynym dokumentem do historyi dwóch świetnych talentów polskiej sztuki, i dał możność wypróbowania naszych środków w wydawnictwach artystycznych. Drzeworytnictwo nasze miało doskonałych i wypróbowanych pracowników, mogących się mierzyć z najtęższemi siłami zagranicznemi. Józef Holewiński w swoich portretach, drukowanych w «Wędrowcu», pokazał, że dla niego nie istnieją żadne trudności, tam, gdzie chodzi o oddanie najsubtelniejszych tonów światłocienia, gdzie się wymaga najwytworniejszego stopienia modelacyi, a jednocześnie pokazał, że rytując *facsimile*, potrafi z bukszpanowej płyty wydobyć czystość i delikatność kresek akwaforty, co w drzeworytnictwie jest niesłychanie trudnem.

Drzeworytnictwo jest sztuką nadzwyczaj pracowitą, i czas, który na wykonanie płyty jest potrzebny, dla każdej skali talentu, jest proporcyonalny do delikatności i wykończenia, którego się żąda, — a jeżeli czas, więc i płaca powinna być odpowiednią, proporcyonalną. Drzeworytnicy z «Century», którzy drzeworyt doprowadzili do szczytu doskonałości, i którzy służyli nam za wzór w dążeniu, zarabiali w owych czasach pięć do ośmiu tysięcy dolarów rocznie. U nas, przy najwyższej możliwej wówczas płacy: jednego rubla i dziesięciu [illegible]-

piejek za cal, o takich zarobkach, rzecz oczywista, nie mogło być mowy. Cóż mówić o tej normalnej, przeciętnej płacy, która redukowała do minimum możność połączenia artystycznej pracy z zarobkiem, odpowiednim do potrzeb życia. Tylko najwyższa miłość do samej sztuki, przy zwykłych zarobkach, mogła utrzymać nasze drzeworytnictwo na tym poziomie, na jakim ono było wogóle, i wydać tyle rzeczywiście doskonałych robót. Drzeworytnicy uważani i traktowani byli, jako niższy stopień składu redakcyi pism, i rzadko komu przychodziło na myśl, jak dalece ich praca jest artystyczną, chociaż wymagania stawiało się nieraz wielkie i wiadomo było, że drzeworytnik jest w stanie wszystko zniszczyć, a wiele rzeczy naprawić. Paroletnie istnienie «Wędrowca» pod tym względem zmieniło o wiele stosunki na lepsze. Nie wynaleźliśmy nowych talentów, gdyż na to nie było czasu, ale te, co już istniały, zostały zużytkowane umiejętniej: praca ich została ocenioną, jako rzeczywiście artystyczna działalność, a zarobki podniosły się. Jak dalece inaczej te same siły zaczęły pracować, widać stąd, że po wydrukowaniu pierwszych naszych drzeworytów, nie wierzono, że są one wykonane w Warszawie.

Ostatnią instancyą, w której rozstrzyga się los, mającego być reprodukowanym, obrazu, jest drukarnia. Może ona to, co w obrazie jest białe, zrobić czarnem, i naodwrót, wszystkie najczarniejsze cienie zrobić białemi plamami. Bajeczny w swej dokładności organizm maszyny drukarskiej, w którym jednocześnie działają potężne stalowe belki i zwykłe nici do szycia, jest tak unormowany, tak subtelnie czuły, że grubość angielskiej bibułki, przyklejonej na walcu tłoczącym, już daje wy-

raźną zmianę tonu w odbitce. Maszyna ta robi wrażenie dziwnej istoty, o niesłychanie subtelnej, silnej i logicznej organizacyi, której centralny narząd, mózg, inteligencya, nie jest z nią zrośnięty, — lecz pomimo to, włada tym skomplikowanym mechanizmem z bezwzględną ścisłością i sprawnością.

Kiedyśmy zaczynali drukować «Wędrowca», nie miałem o tem pojęcia. Dopiero długie przesiadywanie na maszynie, wystrzyganie podkładek, czuwanie nad unormowaniem ciśnienia i ilością farby, nauczyło mnie trochę tej subtelnej a pracowitej sztuki, jaką jest drukarstwo. Poczciwy, inteligentny i chętny pan Stanisław Błeszyński, maszynista w drukarni «Braci Jeżyńskich», tak się zapalał do otrzymania możliwie, w naszych warunkach, dobrego, wytwornego odbicia, że nieraz, kiedy już cały personel drukarni dawno się rozszedł i kotły zgaszono, myśmy jeszcze własnemi rękami obracali koło rozpędowe maszyny, dla otrzymania ostatecznej odbitki, która miała być kanonem przy drukowaniu pisma. I w tym kierunku, amerykański miesięcznik «Century» nauczył nas dużo, nauczył, że dotychczasowy sposób drukowania, który dążył do pedantycznego wydobycia wszystkich kresek płytki drzeworytu, nie jest ideałem, że trzeba dążyć do wydobycia tonu, koloru, światła, za pomocą ustosunkowania farby i ciśnienia, i że, jeżeli tego trzeba, można dla wydobycia światła przesiać, to jest drukować tak lekko, że ledwie będzie znać przecinającą się siatkę drzeworytu.

Wogóle, «Wędrowiec», żeby istniał dalej i rozwijał się w powziętym na początku kierunku, mógłby był stać się ogniskiem odrodzenia i udoskonalenia całego naszego ruchu wydawniczego. Niestety, «Wędrowiec»

upadł, upadł raczej ze względów administracyjnych, gospodarczych, a chociaż naraził wydawców na duże straty, mogą jednak dziś mieć tę pociechę, że strat tych nie ponieśli na próżno. Radykalna zmiana pojęć o sztuce i jej teoryi, wydobycie na światło kilku talentów, pokazanie najlepszych prac drzeworytniczych w chwili przełomowej, kiedy drzeworytnictwo miało upaść, wyparte przez nowe sposoby reprodukowania, to są niedające się zaprzeczyć dodatnie skutki paroletniego istnienia «Wędrowca», w rękach ówczesnych wydawców.

Wracając jeszcze do drzeworytnictwa: Dlaczego nikt nie zabierze się dziś, do napisania jego historyi u nas, dziś, kiedy po składach redakcyjnych leżą jeszcze masy nie zniszczonych płytek, kiedy jeszcze żyje tylu ludzi, którzy tę sztukę sami zrobili i mogą opowiedzieć, jak ona powstała i jak zginęła. Jest to zamknięty, skończony okres istnienia pewnego pierwiastku cywilizacyjnego, który zasługuje na zbadanie i zachowanie od niepamięci. Badania nad sztuką są u nas ciągle tak związane z zagadnieniami archeologicznemi, że rzeczy, których nie stoczyły kołatki, wydają się ludziom wciąż za świeże do studyowania. Dziś robią się skrzętne i drobiazgowe poszukiwania nad odbudowaniem z ułamków, okruchów, resztek, całości jakiegoś dzieła sztuki dawnych wieków, i biada się słusznie nad tem że czas i ludzie tak strasznie te zabytki dawnej twórczości zniszczyli. A tymczasem dokoła nas żyje i w naszych oczach ginie taki objaw artyzmu, jak polskie drzeworytnictwo i nikt nie zajmie się ocaleniem go od zapomnienia, nikt nie myśli, ile przyszłym historykom polskiej cywilizacyi oszczędziłby trudu, przechowując współczesne mu dzieła, notując nazwiska, czyny, daty

i zdarzenia, towarzyszące im lub warunkujące ich powstanie. Przypatrzmy się dziś pracy historyków sztuki. Jakich trudów kosztuje ich zdobycie jakiegoś szczątka dzieła sztuki z przed kilkuset lat; na jak subtelnych rozumowaniach z ledwie dostrzegalnych faktów opierają się ich wywody; jaki zasób pracy i cierpliwości wkładają oni w wyjaśnienie całkiem w teoryi sztuki drugorzędnych rzeczy, jakiejś daty lub miejsca powstania rzeźby, obrazu, miedziorytu czy strzępka tkaniny. W dodatku jest to często praca bezskuteczna, jest to beczka bez dna, pochłaniająca góry erudycyi i morza dyalektyki po to tylko, żeby ktoś inny, znalazłszy gdzieś nowy ułamek dzieła lub jakąś wzmiankę archiwalną, zbudował nową, odmienną, co do danej sprawy, teoryę.

Drzeworyty do «Rozmów sprośnego Marchołta» zdają się bezcennemi świadkami kultury, świetne prace Holewińskiego, Styfiego, Regulskiego, Zajkowskiego, Gorazdowskiego, Kleina i innych czekać będą znowu setki lat, nim ktoś się zabierze do badań nad niemi, przedzierając się przez gąszcze i mroki niepewności, i zatartych świadectw, które w tej chwili są żywe, są pod ręką w rocznikach pism ilustrowanych, w takich wydawnictwach, jak «Album Matejki», «Album Gierymskich», jak ilustrowane wydania «Starej Baśni», «Maryi» i innych, w których często sztuka drzeworytnicza ma większą od ilustratorskiej wartość.

Po kuracyi w Wiedniu, Gierymski pojechał do morskich kąpieli w Blankenberge, a głównie przebywał w Heist an Zee, gdzie zebrał mnóstwo motywów, do ilustrac i obrazów. Kiedy wrócił do Warszawy, był zupełnie i nym, nowym człowiekiem. Jasna pogoda biła mu zdrowej, ogorzałej twarzy, serdeczna ufność w stosu

kach i zupełna swoboda w wypowiadaniu się. Nigdy go takim nie widziałem przedtem, ani potem, a z tego, co wiem o jego dalszych losach, z tego, co widać z jego późniejszych listów, okazuje się, że nigdy więcej nie przeszedł przez jego życie podobny promień ukojenia i zdrowia.

Byłem wtenczas chory i Gierymski od rana przychodził i zawsze z tą samą jasnością i bystrością spostrzegawczą, z tą samą siłą inteligencyi i doskonałem władaniem słowem, prowadził niewyczerpane dyskusye, albo świetnie opowiadał zdarzenia z dawniejszych lat swego życia we Włoszech, lub z ostatnich czasów pobytu w Wiedniu i nad morzem. Opowiadał z taką plastyką obrazów i z taką ciągłością akcyi, z takiem odczuwaniem stanu dusz ludzkich, z takiem życiem, żeśmy go zaczęli namawiać do pisania. Nie chciał się wziąć do tego, ale skomponował cały szereg nowel, które opowiadał z pamięci tak, jakby je czytał z rękopisu lub książki. To komponowanie po literacku sprawiało mu szczególną przyjemność, i przez szereg dni przychodził codzień z rana z nowem, gotowem opowiadaniem. Jedno z nich pod tytułem «Gema» spisał Sygietyński, drukowaliśmy je z ilustracyą Gierymskiego w «Wędrowcu» Nie pamiętam dokładnie wielu innych; jedno miało tytuł «Aqua acetosa», od miejsca, w którem się rzecz rozegrywała. W jednej z tych nowel był ponury, kapitalny obraz człowieka, który, w ataku malaryi, leży nad wieczorem, na pustym gościńcu rzymskiej kampanii chce uczepić się przejeżdżającego dyliżansu, ale wszyscy jadący boją się zarazy, woźnica zacina konie i na drodze, w nadciągającej nocy i burzy, zostaje czerniejąca plama człowieka, skazanego na samotne konanie.

Wogóle, wszystkie te nowele były komponowane na tle włoskiem i opowiedziane z precyzyą szczegółów, która wykazywała całą siłę jego pamięci, rzeczywiście nadzwyczajnej. Miał on szczególną słabość do geografii, i z niezachwianą dokładnością i ścisłością potrafił wyliczyć wszystkie drobne miasta i miasteczka, jakiejś pruskiej regencyi, nie mówiąc już o Włoszech, o których opowiadał tak, jak gdyby to był jego własny pokój, w którym wszystkie kąty są mu znane, do ostatniego drobiazgu. Wyliczenie wszystkich stacyi kolejowych od Warszawy do Rzymu, nie przedstawiało dla niego żadnej trudności.

W umysłowości Gierymskiego leżała nadzwyczajna ścisłość obserwacyi faktów i jasność formułowauia wniosków, wniosków, które pomimo całego jego subjektywizmu, w pierwszej chwili, zanim się załamały w jakichś stanach uczuć, uderzały trafnością i prawdą. Pamięć zdarzeń, pamięć rzeczy przeczytanej dawały mu możność obejmowania dużego materyału dowodowego w uzasadnianiu sądów, wypowiadanych bez żadnego konwenansu słów i form językowych. W zwykłej rozmowie, umiał on paru wyrazami scharakteryzować człowieka i wartość jego czynu ze ścisłością i prawdą, niedającą się naruszyć. Kiedy raz porównywano przy nim Chełmońskiego z innym znanym malarzem, Gierymski zawołał: «Chełmoński? — talent i odwaga! N. N.? — talent i bezczelność!» — zestawiając wartość dwóch natur ludzkich ze ścisłością matematycznego równania. Kiedy Wyczółkowski wystawił jeden ze swoich obrazów, ta kich, jakie malował dawniej, w świetnych plamach barw lokalnych, zharmonizowanych z kapitalnem poczucien

tonu i nazwał: «Obrazek, jakich wiele». Gierymski zawołał: «O, pardon! to jest obrazek, jakich mało!»

Wogóle Gierymski, który tak łatwo o dziełach sztuki wydawał sądy ujemne, tchnące zupełną bezwzględnością, nie powodował się w tem jakąś zgryźliwością, tem stałem napięciem ujemnego krytycyzmu, który już z góry jest przygotowany na to, żeby się niczemu nie dziwić, a we wszystkiem znaleźć rzecz godną potępienia. Przeciwnie, w pierwszej chwili uderzała go zawsze najlepsza strona obrazu i dopiero potem, rozejrzawszy się bliżej i rozważywszy ściślej, wypowiadał jeden z tych bezwzględnych, w jednym wyrazie streszczonych wyroków, jak naprzykład w liście z Monachium: «Sławny Roll — pies, Bonnat portret — drian, Gervaix — lichy. Niemcy lepiej niż przeszłego roku, tylko za dużo okien holenderskich i oświetleń z tyłu — *banal!* Anglicy mogą zdziwić i podobać się, ale przez pierwsze pięć minut, mimo tego, *hier und da* są zupełnie nieznanych ludzi doskonałe rzeczy».

Kiedy wchodził do czyjejś pracowni i od progu rzucił okiem na obraz, na razie zawsze zwrócił uwagę na najlepsze jego cechy, potem dopiero mówił: — Pardon! — i krytykował, a że w jego naturze leżała taka konieczna łączność i zgoda uczuć i wniosków rozumowych, więc stopniowo do jego zdania napływała domieszka ujemnego uczucia, i wtedy obraz sądzony był często bez żadnej apelacyi: *drian!*

Ta jasność i szczerość, mieszające się z podrażnieniami uczuć, ta zdolność przedmiotowego ocenienia człowieka czy zjawiska i niezdolność przytem otamowania subjektywnych poruszeń czucia, jak była źródłem nieustannej zewnętrznej rozterki, tak była też przyczyną

niejednej przykrości w życiu, w stosunkach z ludźmi. Był on skazany, w skutek swojej organizacyi psychicznej, na błądzenie bez wyjścia w zaczarowanym lesie, gdzie czasem wprawdzie z góry wdzierały się promienie światła i rozsnuwał się skrawek pogodnego błękitu, lecz gdzie na każdem miejscu, z poza każdego pnia, wykrotu wyglądała czająca się zmora cierpienia, niepewności, udręczeń, z każdego bagniska wstawała mgła zwątpień i mroczyła wszystko dokoła.

To też jaśniejsze, spokojniejsze chwile w jego życiu są rzadkie; uświadamia on je wśród chaosu splątanych ujemnych wrażeń i stanów duszy i cieszy się niemi. Z Wiednia, gdzie pojechał się leczyć i gdzie, pamiętając warunki, w jakich żył w Warszawie, rozważał, gdzie po świecie ma szukać lepszych stosunków, pisał: — «Po Włoszech pewnie nie zostanie nic, jak Ameryka. Im więcej sił, tem większe żądania bez możności urzeczywistnienia. Cieszę się tylko, że we mnie coraz mniej goryczy, więcej spokoju».

Kiedy Gierymski, wyleczony i ożywiony, pozostał znowu w Warszawie, zabrał się do malowania «Trąbek» dla hr. Milewskiego, które były powtórzeniem obrazu malowanego dawniej, a będącego własnością Władysława Matlakowskiego, jednego z tych nielicznych ludzi, którzy się w owych czasach do sztuki pasyonowali, ceniąc nadewszystko Gierymskiego i Chełmońskiego.

Jednocześnie z «Trąbkami» zaczął też doskonały portret Artura Gruszeckiego, wydawcy «W ę d r o w c a» który właśnie upadał i przechodził w inne ręce. Razem z tem rozproszył się zawiązek szczególnych stosunków które zaczęły jednoczyć coraz większą grupę ludzi, dą

żących do jednakich celów, celów mało jeszcze uświadamianych w społeczeństwie, a dla których osiągnięcia posiadanie pisma, wydawanego bez interesów spekulacyjnych, było najdzielniejszym środkiem, jak było jedynym warsztatem do pracy dla ludzi, którzy dążyli do zupełnego wypowiedzenia swojej indywidualności, do najswobodniejszego przejawienia myśli. W tej przełomowej dla pisma chwili umieściliśmy w «Wędrowcu» kopię, nie pamiętam z czyjego obrazu, zatytułowanego: «Wędrowiec na rozdrożu», a przedstawiającego nagiego człowieka, zbłąkanego w jakiejś pustce. Dla nas, którzyśmy pracowali w «Wędrowcu» i wiedzieli dokładnie wszystkie okoliczności, w jakich pismo i wydawca się znajdowali, był to symboliczny znak, wyrażający dokładnie położenie. Razem z upadkiem «Wędrowca» zginęło całe mnóstwo spraw, celów, prac, któreśmy wspólnie mieli przeprowadzić, myśli, któreśmy wspólnie rozwijali, i każdy wracał do swego osobistego, samotnego warsztatu i na własną rękę miał dalej robić to, co zamierzał. Całe też mnóstwo wspólnych interesów, które nas codzień ściągały do jakiegoś kąta w domu, czy w knajpie, zginęło.

Gierymski malował, a wieczorami grywał w milczeniu w szachy, z dotychczasowymi towarzyszami ożywionych i energicznych dysput. Przychodziłem tam rzadko, a chcąc rozerwać tę milczącą nudę, która wisiała nad szachownicą, rzucałem jakieś tak krańcowe zdanie z teoryi sztuki, że Gierymski nie mógł wytrzymać i porzuciwszy pionki i laufry, wpadał na mnie z pasyą. Gierymski, który miał tak trafny, tak niezachwiany sąd o wartości malarskiej obrazu, wogóle o wartości artystycznej każdego dzieła sztuki, w formułowaniu

ogólnych zasad teoryi sztuki miał jeszcze wtenczas zastrzeżenia, wynikające z tej jego realistycznej konsekwencyi układu obrazu i z uznawania tego, co jest, lub nie jest motywem malarskim, na podstawie tego, co przemawiało bardziej do jego osobistych upodobań, co było zgodniejsze z jego temperamentem. Moje bezwzględne uznanie niezależności indywidualnej i twierdzenie, że prawda obrazu nie polega na prawdzie sytuacyi, były jeszcze wtenczas dla niego pojęciami, które mu zdawały się zbyt szerokie, niekonsekwentne, sprzeczne i wywoływały za każdym razem gwałtowną polemikę.— Pardon! — wołał. Więc ja tu mam kotlety, a sam siedzę tyłem odwrócony do stołu, a tu jakiś drań unosi się na pół łokcia w powietrzu! I to ma być obraz prawdziwy?

Dyskusya z nim była interesująca i dawała możność wypróbowania wypowiedzianej tezy, tak pod względem logicznym, jak i pod względem obszaru faktów, które ona obejmowała, gdyż Gierymski rozumował logicznie, polemizował z wielką swobodą i umiejętnością władając myślą, a znał sztukę doskonale i mógł zawsze wystawić całe baterye faktów, przeciw faktom przeciwnika. Ostatecznie, z czasem, kiedy już czytał to wszystko w książce i mógł spokojnie przerobić w myśli całą tę sprawę, pisał: — Dobrze, że ci książkę puścili, potrzebna była (bardzo w niej pięknie wyglądam). Książka trzyma się kupy zupełnie; myślałem, że w artykułach będzie trochę niekonsekwencyi, w sztuce to tak łatwo — nic. Napisz, czy idzie».

Kiedy w jakiś czas po upadku «Wędrowca» zostałem kierownikiem artystycznym «Kłosów», gdzie w najgorszych dla przeprowadzenia artystycznych za-

dań warunkach męczyłem się przez pół roku nad wyprowadzeniem pisma z bagna, w którem było ugrzęzło i starałem się rozpoczętą w «W ę d r o w c u» sprawę rozwinąć, rzecz oczywista, przedewszystkiem myślałem o Gierymskim.

Miałem z dawnych lat plan wydania książki o Warszawie, Warszawie żywej, obecnej, tak, jak ona w starych murach drga nowem życiem, jak ogarnia sąsiednie pola swemi ohydnemi kamienicami; jak cierpi i jak się cieszy, z całą szczytnością i całem plugawstwem, jakie w niej istnieje; od poddaszy do piwnic, od pałaców do dziur w wiślanych brzegach, w których gnije zdziczała, zjadana przez wszy i choroby ludność. Słowem, dania całkowitego obrazu tej rzeczy dziwnej i potwornej jaką jest wielkie miasto; wydobycia na jaw tych krain, graniczących z sobą, a nic o sobie nie wiedzących; ukazania w słowie i obrazie tych dziwnych sprzeczności zjawisk, tych szczytów myśli i czucia i ciemnych przepaści zdziczenia i upodlenia. Pokazanie ludzi żywych wszelkiego rodzaju, od bogaczy, którym się z przejedzenia strawa wraca na brzegi ust, do nędzarzy, którzy wyszukują resztki nieogryzionych kości po śmietnikach; od sióstr miłosierdzia z duszą prostą, zatopioną w miłości i współczuciu dla nędzy i cierpienia, do biednych kobiet, sponiewieranych w błocie ulicznem, przez niemiłosierne i złośliwe stosowanie praw społecznej etyki. Słowem, ukazanie Warszawy żywej, zmiennej, ruchliwej, dygocącej takim szalonym temperamentem, tak czasem szczytnej i wzniosłej i tak nieraz płaskiej i pospolitej...

Kiedy pierwszy raz powziąłem ten zamiar, nie myślałem, że sam będę pisał, chciałem się stowarzyszyć

z jakim literatem i przeżyć wspólnie tę całą Warszawę, a następnie stopić ilustracye z tekstem na jeden wyraz, na jedno wrażenie. Teraz naodwrót chciałem pisać, zostawiając ilustracye innym. Myślałem zrobić to z Gierymskim, z Podkowińskim i Pankiewiczem; poddawałem im rozmaite tematy, proponując, żeby na własną rękę zbadali pewne strony życia i zebrali ilustracyjny materyał. Naprzykład: wziąć ogłoszenie Biura o nędzy wyjątkowej i pójść od piwnicy do piwnicy, od nory do nory, i pokazać, jak to wygląda: «Wyrobnica, chora obłożnie, dzieci drobnych pięcioro, mąż w szpitalu dla obłąkanych»... Byłoby czem zatargać najgrubsze nerwy i poruszyć najbardziej zapłynięte egoizmem sumienia. Wydobyć na wierzch to życie ludzi nieznanych, drobnych kółek, bez których życie olbrzymiej maszyny miejskiej nie mogłoby się ruszać. Kto sobie zdał kiedy sprawę, co znaczą słowa: «Latarnie miejskie palą się od godziny 5 minut 30 do 7 rano?» Kto, kiedy zastanowił się, jak się one zapalają, czyja ręka i kiedy wytarła to szkło i jakim cudem, o godzinie 5 minut 30, nagle rozpala się tysiące płomyków w długich szeregach? A dawny stróż warszawski, który z jednej strony był ostatniem ogniwem policyi, a z drugiej częścią, i to zasadniczą, miejskiej kanalizacyi, którego miotła zastępowała spadki ścieków i pędziła, wbrew hydraulice, cuchnące i brudne zlewy ku Wiśle, a który jednocześnie był niewolnikiem-służącym gospodarza i sumieniem olbrzymiej kamienicy, gdyż na jego uczciwości spoczywało bezpieczeństwo i spokój setek mieszkańców. A Warszawskie targowisko, a Wisła, a konie — słowem wszystko. W «Wędrowcu» i «Kłosach» pozostały rozmaite próby urzeczywistnienia tego planu, zrobione

tego obrazu żywej Warszawy, ale tylko próby. Podkowiński rysował i latarnika, rozpraszającego mroki wieczorne, i stróża, i śmieciarkę; Gierymski rysował też śmieciarkę, zresztą on miał ogromny zbiór szkiców i pomysłów do zapełnienia setek stronic takiej książki; ja próbowałem opisywać i rysować konie, targowisko za Żelazną Bramą, ale «W ę d r o w i e c» upadł, a z «K ł o s ó w» po półrocznych walkach usunąłem się.

Zanim to jeszcze nastąpiło, mieliśmy zamiar z Gierymskim opracować dobroczynność Warszawską. Poszliśmy więc do Towarzystwa dobroczynności i tam, oprowadzani przez siostrę miłosierdzia, poznaliśmy, na razie ogólnie, wszystkie rodzaje biedy, wszystkie rodzaje starzyzny ludzkiej, ciał zestarzałych, dusz wynędzniałych, od cynicznych dziadów, z zazdrością głodnych zwierząt zaglądających w miskę sąsiada, do rzeczywistej, dramatycznej nędzy ludzi, którzy przeżyli swoje życie w czynach wzniosłych i dobrych, przeżyli silnie i, nie mając ani sił do dalszej walki o istnienie, ani zaoszczędzonych środków, ani możności rzeczywistego umarcia, poszli do tego składu zszarzanych istnień ludzkich; do archiwum wyblakłych i zbutwiałych, rozsypujących się szpargałów, jakiemi są wszelkie przytułki. Spokojna, łagodna, ale stanowcza twarz siostry miłosierdzia zdawała się unosić na białych skrzydłach czepca, który jak jasny ptak leciał cicho przez szare i duszne korytarze. Nikt nie może sobie wyobrazić, ile fałszywej pokory, udanej skromności, jakie skulenie duszy i ciała, jakie rozmyślne poniżenie ukazywały się wszędzie tam, gdzie zajaśniało białe nakrycie głowy dobrej siostry. Widzieliśmy tam dziwnych ludzi, których przedtem widywało się na ulicach Warszawy z pozorami dobrobytu,

spotykaliśmy znajomych dawniej modeli, przeżywających, razem ze znanymi malarzami, chleb miłosierdzia. W jednej z sal, na tle ogromnego, jasnego półkola okna, ujrzeliśmy ostrzyżoną, rudą głowę i odstające, przeświecające się czerwono uszy żydka, przed nim zapadła w fotelu siedziała ociemniała staruszka, nauczycielka, która po dziesięć groszy za godzinę dawała lekcye biednym chłopcom z Nalewek, przyszłym może sławnym bogaczom i potentatom giełdowym. Żydek jąkał się nad wypisami, a staruszka miłym, dźwięcznym głosem poprawiała mu akcent. Gdzieindziej zdziecinniałe ze starości babcie z twarzami szurpatych główek kapusty, z zapadłemi oczkami, darły pierze. Olbrzymi Chrystus patrzał z Krzyża na te zgrabiałe ręce, które automatycznie skubały kacze i kurze piórka w tumanie drobnych puszków, unoszących się w powietrzu. Widzieliśmy jadalnię w czasie obiadu, słyszeliśmy mlaskanie setek ust, warkot zwierzęcej energii setek szczęk i zębów. W innej części gmachu dobra siostra pokazała inny obraz — dzieci, sieroty wychowywane w przytułku towarzystwa. Gdziekolwiek się zwróciło, wszędzie cudowny materyał dla malarza i dla pisarza. Nietylko pod względem typu i charakteru ludzi, malowniczości ich postaci, na których życie wypisało dziwne zygzaki, lecz również całe to tło, jako malownicze zestawienie plam barwnych, jako ciekawe studyum szczególnych zjawisk światłocienia, — wszystko było nad wyraz interesujące.

Gierymski wyszedł zapalony do tej roboty. Z , jemu właściwą, jasnością uogólniania i precyzyą szczegółów, zaczął w pierwszej z brzegu kawiarni obgac wać plan całej roboty, wyliczając na palcach, jak m

zwyczaj, wszystko, co będziemy mieli do zrobienia. Był to materyał bogaty, z którego, oprócz ilustracyi do zamierzonej pracy, powstałby na pewno niejeden obraz Gierymskiego. Niestety! nic z tego nie zrobiliśmy. Zerwanie z «Kłosami», ostateczne zniechęcenie do podobnych stanowisk, przeświadczenie, że takiej maszyny w tych warunkach wydawniczych z miejsca ruszyć niepodobna, w końcu moja choroba zakończyła ostatecznie tę krótką chwilę wspólnych prac i dążeń. Rozjechaliśmy się. Gierymski jakiś czas próbował osiedlić się w Krakowie, potem przez Monachium, Paryż, Rzym wlókł swoje męczące życie, pozostały nam listy, które po paru latach urwały się.

Dziś, odczytując je, czuję jasno, że względem Gierymskiego stała się niesprawiedliwość, wskutek niezupełnego rozumienia go, niewłaściwego oceniania jego natury, niedostatecznego współczuwania jego uczuciom. Dziś dopiero z całą jasnością mogę ocenić tę głęboką potrzebę współczucia, którą on odczuwał, tę zdolność przywiązywania się, tę jakąś biedną słabość, z jaką szukał przyjaznego człowieka, a co wszystko kryło się pod tymi szczególnymi pozorami hardości, siły, pod tym ciągłym strachem, żeby się nie okazać zależnym, lub żeby nie okazać dobrego wzruszenia, w obawie, że może być ono odtrącone pogardliwie. Dziś widzę, jak źle się stało, że się nie utrzymało to zbliżenie, że się go opuściło, kiedy stosunki artystyczne u nas zmieniły się na lepsze, że się nie skorzystało z tego i nie próbowało usunąć z jego życia tego ciężkiego, boleśnego nieporozumienia, które go oddzielało od własnego społeczeństwa i które stanowiło jak gdyby wielką chmurę, zasłaniającą przed nim wszelkie jaśniejsze widnokręgi życia. Nieporozumie-

nie to, w połączeniu z fatalistycznemi wrodzonemi właściwościami psychicznemi, stanowiło tę wiecznie otwartą przepaść, w którą ciągle się staczał, po chwilowem uspokojeniu.

W roku 1891 pisał z Paryża: — «Za książkę i dobre słowo dziękuję Ci bardzo, nie pisałem, bo nie warto pisać przy psim humorze. Przeszedłem ja masę katzenjammerów w tym czasie, może nigdy takich nie miałem, szczęściem nie skomplikowanych z biedą, jak bywało. Idzie mi nieźle, co miałem sprzedałem, szkoda tylko, że już nie mam nic więcej do sprzedania; małe tu ceny, Warszawskie, ale żyć można. Ale te katzenjammery! O Jezu! Wyobrażałem, że mi z tym obrazem trudno będzie, ale nie w tym stopniu, dochodzi się do zupełnej apatyi. Teraz pójdzie już, zdaje się, nie będzie tak, jak myślałem, ale niech sprobuje kto to zrobić, to zobaczy, co to za choroba! Lżej mi trochę, więc piszę do Ciebie i mówię o tem».

W czasie tego pobytu w Paryżu, nieraz wraca w jego listach świadomość, że nietylko jest mu lepiej materyalnie, ale i poczucie, że w nim samym jest więcej spokoju, więcej zdrowia i możności wytrzymania w życiu i pracy.

W liście z r. 1891, pisze znowu: — «Słuchaj, nie miejże mnie za driania, że Ci ciągle piszę o sobie i moich biedach, kiedy ty tam siedzieć musisz i pewnie niewiele robisz; pocieszam się, że z nieludzkich czynów, to jeden z mniejszych. W ogólności, od niejakiego czasu wypogodniałem, mogę jako tako żyć ze sobą i nie znęcam się już tak, jak dawniej. Znajduję od czasu do czasu w sobie jakiś przymiot nie do odrzucenia. Nie sądzę, żeby tak wyglądała śmierć zdaleka i wszystko,

co przedtem idzie: tracenie sił, energii, — przeciwnie, czuję to dobrze przy robocie obrazu. Przychodzę do niego tylko z większą wiedzą i zdecydowaniem. Jakżeż ja się przez całe życie nad sobą znęcałem. O ile mi teraz zaczyna być lżej. I to prawda, że zaczynam na równi, jeżeli nie więcej, niż ambicyę, cenić niezależność; im się mniej może znosić ludzi, tem mniej się ceni ich sąd, a więcej środki, pozwalające żyć od nich dalej, z naturą i sztuką samą. Piszę Ci o tem, bo jak jest, tak jest, źle czy dobrze, przyjemnie jest trochę siebie rozumieć i wiedzieć, jak się bronić od niepokoju ciągłego».

Ale rozumieć i wiedzieć to wcale nie znaczy umieć się bronić od niepokoju, bólu i szarpaniny, wynikającej, jako fatalna konieczność, z psychicznego ustroju. To też Gierymski po dniach ukojenia wpadał znowu w znęcanie się nad sobą i wszystkiem, i jeśli w takich razach każdy spotkany Polak zdawał się mu «psem», to nie dla uzasadnionej rozumowymi dowodami przyczyny, tylko wskutek nieszczęsnego stanu jego duszy, przesłaniającego całkowicie możność jasnego pojmowania tego, co się dokoła niego dzieje.

W innych listach donosi o powodzeniu wśród krytyków, o licznych zgłaszających się o kupno obrazów amatorach, — słowem, zdaje się, że się tam stopniowo zaaklimatyzuje, że, przebolawszy raz tę rozpaczliwą rozterkę z własnem społeczeństwem i uświadamiając dobrze, co zyskuje w Paryżu, jako artysta, że się z tą nową sferą życia zgodzi ostatecznie. «To, mój kochany, com pisał dawniej do Ciebie, szamocząc się, bo mi tak żal było wielu rzeczy, dziś piszę spokojniej. Co za los parszywy: ja, który tylko tu mogę

mieszkać, żeby módz żyć, ze spokojnemi nerwami, dostałem się tu tak późno».

«Niech rżną w skórę, wszystko jedno, aby było za co żyć i dalej robić. Ja tych szelmów (Francuzów) tylko szanuję. Gdybym tu coś dostał, kpiłbym ze wszystkich innych sukcesów. Dłużej żyjąc wśród nich, widzi się ich szaloną wiedzę artystyczną, i choć z początku trudno — trudno, zgadza się nareszcie na rolę uczniaka wśród nich, uczniaka, w każdym razie z talentem, z którym może coś zrobić. Nie to parszywe barbarzyństwo w sztuce, którego się tyle widzi poza Francyą, — nadęte, wrzeszczące. Jechał go kat!»

Dostał się tam późno, ale dostawszy się w ten wielki wir artystycznego życia, nie zginął w nim, jak kropla w wirach oceanu, — odrazu go dostrzeżono, odrazu miał wyraźne i zaszczytne miejsce w świecie artystycznym. On tymczasem nie zżywa się z Paryżem tak, żeby zapomniał o kraju, żeby mu było wszystko jedno, co o nim tam myślą; ani na chwilę nie czuć w nim tego pogardliwego machnięcia ręką ludzi zrezygnowanych, którym pełna miska na obczyźnie przesłania pamięć własnego społeczeństwa, — przeciwnie, myśl jego wracała ciągle do miejsca, z którego wyszedł z tak poszarpaną duszą, i ciągle szukała przyjaznego echa.

W jednym z listów pisze: — «Czy naprawdę Chełmoński robi rzeczy dobre w kolorze? Interesuje mnie to i ze względu na niego, a także i dlatego, żem czytał sprawozdanie Czesława Jankowskiego, w które mnie już w porównaniu jak psa traktuje. Za wcześni Nie tyle to biorę do serca, ile robię spostrzeżenie».

I znowu, spotkawszy się z taką o sobie wzmianką, cofa się ze wstrętem i pisze: — «Jakże lepiej jest pracować na wielkim świecie! Choćby się nic nigdy nie dostało, najmniejszy sukces robi przyjemność, a baty mało bolą, bo się jest wśród tylu takich dzielnych ludzi, którzy także je dostawali. Traci się tę obawę i niepewność, jaką się ma, żyjąc wśród głupstwa ludzkiego, które nie wiadomo z której strony zaczepi».

A jednak to całe wyrozumowanie, stwierdzanie, że jest lepiej, jest właściwie wmawianiem w siebie, jest teoretycznem określeniem zmiany stosunków w otoczeniu, stwierdzeniem istnienia pewnych materyalnych faktów. Nie czuć w tem i niema wcale tego prostego, czystego, jasnego uczucia zgody, które jednem słowem wypowiada to, co stanowi istotę naprawdę szczęśliwego życia. Już to samo, że on potrzebuje pisać do kogoś w kraju, że się nie może tam zżyć i pobratać, i to, co stanowi najistotniejszą, najgłębszą część życia, musi przesłać gdzieś pod Tatry, to wskazuje, że Gierymski, oceniając jasno to, co go, jako artystę, dobrego w Paryżu spotyka, jako człowiek czujący, ciągle gdzieindziej musi szukać współczucia, bez którego żyć nie może, którego pochwała obojętnych nie może zastąpić.

Jest to bardzo ciekawy i znamienny rys w życiu Gierymskiego i Chełmońskiego, że ta obca sfera, w której znaleźli, jako artyści, to wszystko, czego im nie chciało dać własne społeczeństwo, że ta obca sfera nie mogła ich do siebie przywiązać i całkowicie pochłonąć. Nie stało się z nimi, jak się stało z tylu innymi, naszymi i nie naszymi artystami, którzy, ugrzązłszy wszystkiemi osobistemi więzami w Paryżu i Monachium, traktują kraj tylko jako kopalnię ciekawych i popła-

tnych na rynku sztuki motywów. Chełmoński, który od pierwszego występu w Paryżu staje się sławnym, który jest tam otoczony dobrobytem i czcią największych artystów, pozostaje ciągle tym dzikim z pól i lasów polskich człowiekiem, noszącym po Paryżu nieustanną tęsknotę za tem życiem wsi polskiej. Koło jego pracowni, na *Avenue l'Impératrice*, skowyczą sfory chartów i kundysów, przypominające psiarnię dworską jakiegoś zaciekłego, ukraińskiego szczwacza. Jest on niezdolny do przyjęcia tych form istnienia, tych form cywilizacyi, której jego talent staje się konieczną ozdobą. Podczas kiedy jego obrazy zajmują honorowe miejsce na ścianach rozmaitych wyrafinowanych bogaczy Paryża, Londynu, Nowego Yorku, on, który mógłby zabudować się w Parc Monceau i być jednym z potentatów kolonii artystycznej w Paryżu, on ciągle jest tym najeżonym dziwakiem, któremu jeden z francuskich artystów pisze, chcąc go dotknąć: «Vous êtes un moujik»... Ale w Chełmońskim była rzeczywista pogarda dla tej cywilizacyi, była istotna, elementarna siła «człowieka ziemi», takiego, który, chociażby potrafił używać swego dobrobytu z cynizmem ludzi wyrafinowanych, wśród kultury wielkomiejskiej, nie przestaje gdzieś w głębi duszy słyszeć skowyczącą za skrawkiem płowego nieba tęsknotę, nie przestaje czuć, że nie tu, ale w jakiejś tam W ó l c e, jest najbliższy świat i najwłaściwsza forma bytu... Jego interesy materyalne i egoizmy czepiają się koło Paryża, oplątują go, ale na to, żeby tam pozostać i dać się pochłonąć, trzeba innej natury, potrzeba pewnych pierwiastków kultury, których w nim niema. I ta niemożność współżycia z paryskiemi stosunkami i ludźmi psuje to, co mu tam dają, podkopuje jego talent i ostatecznie

wygania go do kraju, dzięki czemu i talent, i człowiek ocalał.

Gierymski przeciwnie, jako człowiek miejski, nie miał tych wszystkich pierwiastków dzikości człowieka czysto wiejskiego. Owszem, kultura, kultura właśnie taka, wielkiego, najbardziej wyrafinowanego miasta, była to właśnie sfera, w której on żyć potrzebował, którą jedynie jako najwłaściwsze dla siebie otoczenie uważał. I w tem ognisku, skupiającem w sobie najwyższe szczyty artystycznego świata, największą sumę cywilizacyjnych promieni, w tem ognisku znajduje on wszystko, zdawałoby się, czego szukał: uznanie, dobrobyt, otoczenie artystyczne, cześć dla tego wszystkiego, co ponad brzegi przepełnia jego duszę.

I cóż stąd? Gierymski pozostaje tam obcym, nie umie on z tego korzystać, nie umie płynąć z tym szerokim prądem życia; nie umie gospodarzyć na swoim talencie, jak dobry i zaradny gospodarz na folwarku, nie umie swego warsztatu umieścić z odpowiednim szyldem, na właściwym punkcie i używać tak jak używają inni. On, z takim talentem, z taką szaloną umiejętnością malarską i wiedzą artystyczną, nie może sobie wykrajać tyle pewności jutra, tyle trwałych stosunków, ile ich mają małe talenty, inteligentnie i sprytnie przepychające się przez życie i zajmujące coraz poważniejsze stanowiska. Gierymski pozostaje ciągle tym samym niespokojnym, niepogodzonym, niezadowolonym człowiekiem, człowiekiem, który nigdy nie myśli, że już doszedł do kresu, że już jest poważnym panem, mogącym zająć miejsce po dawniejszych powagach i spokojnie odcinać kupony od sławy i powodzenia. Nie, on ciągle gdzieś się wyrywa, ciągle mu się zdaje, że trzeba iść dalej

i czynić coraz lepiej. On ma tę ambicyę, której natężenia nie rozluźnia pochwała i powodzenie. Są ludzie, którzy siebie szanują proporcyonalnie do szacunku, który im okazują inni — tacy «dochodzą» i zostają z przyjemnością powagami. W Gierymskim nie było śladu tego. Cieszy się on powodzeniem, bo mu to daje chwilę przyjemności moralnej i spokoju materyalnego, ale szanuje swój obraz tylko za to, co sam wie, że w nim jest dobrego. Dla konwencyonalnej uznanej powagi miał on zawsze wstręt i pogardę, którą odczuwali ci, dla których ona była koroną życia. Odczuwali ten niepokój ciągłego porywu naprzód i bezwzględność krytycyzmu i nie mogli go znosić, a mówiąc o nim, nie używali innego epitetu tylko: «pyszałek».

Nie miał on praktycznego zmysłu życia, nie miał wewnętrznego spokoju i łatwości współżycia z pierwszym lepszym człowiekiem, zdolności pogodzenia się z temi warunkami życia, które, zaspakajając pewne i bardzo ważne jego pragnienia i potrzeby, nie zaspakajają jednak całkowicie. Był on za głęboko uczuciowym, zanadto poważnie brał życie, pomimo wszystkich cynicznych słów, które o niem wypowiadał, pomimo lekceważącej ironii, z jaką traktował te właśnie warunki życia, które mu były potrzebne najbardziej.

Ostatecznie, na obczyźnie, jeżeli miał lepsze chwile, jeżeli gdzie czuł się wśród atmosfery blizkiej i przyjemnej, to jedynie w domu Abakanowicza, u którego w ostatnich latach część roku zawsze spędzał, otoczony serdeczną, przyjaźną opieką. Śmierć Abakanowicza wywarła też na Gierymskim wstrząsające wrażenie i bardzo prawdopodobnie była przyczyną, która przyśpieszyła koniec jego męczącego się życia.

Cokolwiek złego można powiedzieć o czasie i środowisku, w którem Gierymski żył, trzeba jednak stwierdzić, że, bądź co bądź, życie mogło mu dać więcej dobrego, — żeby on je umiał wziąć, żeby nie fatalne wrodzone właściwości i ta zatajona, ludziom nieznana przyczyna, dla której ciągle posądzał wszystkich o niechęć i pogardę dla siebie.

Los do wielu ludzi może powiedzieć to, co mówi Chochoł w «Weselu» Wyspiańskiego: — «Miałeś chamie złoty róg!...» Lekkomyślność, nieuwaga, brak głębokiego i poważnego rozumienia wartości tego, co życie daje, jest przyczyną, że marnujemy skarby dobrych ludzkich wzruszeń, rzucając w błoto małych podrażnień wielkie uczucia i wzniosłe ofiary dusz, które się do nas garną. Każdy człowiek, w pewnej chwili życia, ma ten właśnie «Złoty róg» zaczarowany, który mu może przywołać szczęście, i każdy prawie gubi go gdzieś na rozdrożach — i za późno szuka...

Biedny Gierymski był skazany przez swoją organizacyę psychiczną na to, żeby z tych dobrych, naprawdę cennych porywów uczuć, które się do niego garnęły, tyle zmarnował, żeby z każdego jaśniejszego zdarzenia wyłuskał treść gorzką i bolesną.

Przybyszewski mówi, że artysta żyje jak musi, nie jak chce. Ściśle biorąc, życie każdego człowieka jest wypadkową ścierania się jego ja z otoczeniem, jest też koniecznością i musi być takiem, jakiem się w ostatecznym rezultacie okazuje. Świadomie jednak odczuwamy różnicę życia, kierowanego wolą, ku jakimś celom zewnętrznym, i życia, które jest zdane na wolę popędów wewnętrznych, każdorazowych poruszeń czucia, takiem jest właśnie po większej części życie artysty.

Nie może on zadowolić się obserwowaniem jedynie życia i odtwarzaniem tego, co widzi w innych ludziach, musi on sam to życie przeżywać, gdyż ta suma wzruszeń, która przechodzi przez jego duszę, stanowi o charakterze, sile i rozmiarze jego twórczości. Ma on, musi mieć taką chwilę, w której musi się absolutnie oddać w moc tego wewnętrznego świata swojej duszy, nie kierować nią, nie wprzęgać w zewnętrzne cele, wynikające ze społecznego współżycia z resztą ludzi, tylko dać się nieść z absolutną szczerością najelementarniejszym, najbardziej indywidualnym swoim porywom, chociażby one miały go zniszczyć, lub, co najmniej, wytrącić ze społecznego środowiska. Otóż ta konieczność, ta potrzeba zupełnego rozpętania się z otamowywań, to zawieszenie kierowniczej woli świadomej i oddanie się tylko koniecznemu, fatalnemu kojarzeniu się stanów psychicznych i wyobrażeń, powstających z ich treści, ta potrzeba wpływa na to, że życie artysty robi wrażenie bardziej zawisłego od całej sumy sił, niezależnych od jego woli, jego chęci, — że się zdaje być bardziej wynikiem musu. Zresztą sam cel tego życia, cel czynu: dzieło sztuki, samo w sobie już jest czemś, co się nie podporządkowuje pod te cele życia, których znaczenie jest dla wszystkich jasne, proste, wyraźne. Człowiek, który cierpi z powodu nieustosunkowania tonów barwnych, będzie zawsze wydawał się człowiekiem, którego trzyma jakaś niesamowita siła, którego cierpień nie możemy ukoić żadnemi wiadomemi zewnętrznemi środkami.

Jak ukojenie może przyjść tylko po osiągnięciu zupełnej harmonii barwnej, podobnież w sferze uczuć ukojenie przychodzi tylko przy zupełnej ich zgodności

niezależnej od faktów materyalnych. Tej zgodności w życiu Gierymskiego nie było.

Nie wyrównało się jego nieporozumienie ze społeczeństwem; a w tej sferze, w której mógł znaleźć i naprawdę znajdował blizkich i kochających ludzi, psuła mu życie wewnętrzna rozterka, nieszczęsne ustosunkowanie władz psychicznych, fatalna, niezależna od nikogo i od niczego siła, która ostatecznie rozsadziła wiązania jego duszy i strąciła w obłęd, który był koniecznością, był nieuniknionym skutkiem całej sumy fatalnych, chorobliwych stanów.

Gierymski żył tak, jak musiał, i umarł tak, jak kazała zewnętrzna logika jego życia; zabiła go nie jakaś zaraza, napadająca z zewnątrz, tylko wewnętrzna istota jego *Ja* fizycznego i duchowego.

V.

Ludzkość, wraz ze wszystkiem, co istnieje, jest pod wpływem jednakich sił, działających według praw jednakich, które, pomimo to, wywołują rozmaite i sprzeczne skutki, zależnie od indywidualnych właściwości rzeczy, na które działają. Światło przenika wszechświat, lecz skutek jego promieniowania jest inny, kiedy pada na szarą ścianę muru, inny, kiedy się załamuje w pryzmie, inny, kiedy wywołuje zjawisko chemiczne na płycie fotograficznej, a jeszcze inny, kiedy, padając na siatkówkę, wywołuje skomplikowane zjawiska psychiczne. Oko jest oknem, przez które światło dostaje się do mózgu, lecz każdy mózg odpowiada innej, do pewnego stopnia, treści psychicznej. Od Kalibana do Szekspira, na tych tysiącach stopni skali uzdolnienia i udoskonalenia ludzkiej istoty, jedna i ta sama podnieta zewnętrzna prowadzi do różnych i całkiem sprzecznych przejawów duszy. Jeżeli najprostsze, najbezpośredniejsze fizyologiczne wrażenie jest jednakie, to z raz w następnej chwili występujące objawy psychiczn zabarwiają je tak rozmaicie, że w świadomości rozkład się ono u różnych ludzi na mnóstwo bardzo różny

zjawisk, na mnóstwo rozmaicie odczuwanych stanów i rozmaicie formułowanych pojęć.

Tak się też dzieje ze wszystkimi, z zewnątrz działającymi na ludzkie życie wpływami. Dodatnie i ujemne warunki istnienia są w swoich skutkach różne, zależnie od indywidualności ludzi, zostających pod ich mocą. Wobec wrogiego spiętrzenia się przeciwności, jednym owłada rozpacz, przerażenie, lub rezygnacya, drugiego dusza zrywa się do buntu i wyzywającej walki; jeden każdy swój ból zamienia na wyrazy, zabarwia nim wszystkie swoje myśli, poddaje mu całą duszę i wnioskuje tylko przez pryzmat tego bólu, inny zachowuje nietknięte całe obszary władz swojej duszy, działając niezależnie od tej boleśnej treści, która skowycze na dnie każdej jego myśli, — żyje i działa w pewnym zakresie niezależnie od tych wrogich sił i wstrętnych warunków, któremi życie go dławi.

Sztuka, którą słusznie uważamy za najbezpośredniejszy przejaw duszy, sztuka, zdawałoby się na pozór, powinnaby zawsze odpowiadać tej treści zdarzeń, które wypełniają życie danego artysty, i tej treści duszy, którą ujawniają wszystkie jego uczucia, myśli i czyny. Sztuka więc dwóch ludzi, których życie składa się z podobnych, lub takich samych zdarzeń, których uczucia i myśli wobec tych zdarzeń są podobne, — sztuka, powinnaby być również podobną, wyrażać to samo, niezależnie od różnicy środków każdego jej odłamu. Tak jednak nie jest. I nietylko dwóch twórców, używających ró ch środków artystycznych, ale i ci, którzy używa jednakowych środków, tworzą również rzeczy różn Rodzaj środków sztuki jest w tym wypadku podrz ego znaczenia, gdyż zjawisko to zależne jest od

innych przyczyn, ukrytych w różnicach samej organizacyi psychicznej. Człowiek zresztą nigdy nie jest tak jednolity, jak to sobie wyobrażamy, szukając w innych tej ścisłej konsekwencyi, której nie mamy w sobie, a którą, według wymagań etyki, mieć powinniśmy. Nikt, jak mówi Tołstoj, nie jest całkowicie zły, ani dobry, mądry, ani głupi. Nikt też nie jest tak całkowicie malarzem, ani tak całkowicie poetą, żeby zupełna treść jego istoty zawarła się w jego sztuce. Autonomia władz umysłowych jest dosyć szeroka na to, żeby człowiek, który cierpi, miał jeszcze możność i zdolność podziwiania jakiejś kombinacyi barwnej, lub jakiejś szczególności kształtu. Każdy zresztą może sprawdzić na sobie, że w najgorsze stany jego duszy wstawiają się nieraz chęci i czyny bardzo spokojne i rozważne, że najwznioślejsze chwile jego umysłu nie wykluczają możności jednoczesnego wykonywania ze ścisłością, a nawet przyjemnością, najpospospolitszych funkcyi. Nieraz się mówi, że ktoś «znajduje osłodę w pracy», że wśród utrapień i nieszczęść ukojeniem jest nauka, lub twórczość artystyczna; dowodzi to, że równolegle współistnieją w jednym i tym samym człowieku bardzo rozmaite stany duszy, że człowiek ma możność i zdolność wyzwalania pewnych jej władz z pod przemocy choćby najgorszych utrapień, najcięższych i najboleśniejszych myśli. Ale też bywa i naodwrót. Z tej samej treści życia, każda wybitna indywidualność wysnuwa inną przędzę uczuć, myśli i czynów, i co innego uzewnętrznia w swojej sztuce.

«Mroczny kochanek śmierci», Leopardi, ze swoich osobistych nieszczęść i swoich subjektywnych stanów stworzył wielką syntezę bólów i rozpaczy wszechludz-

kich. Ujął w jedno ognisko całą głębię cierpienia i całą żądzę bezmiernego spokoju, który daje — śmierć jedynie. Jego sztuka, jego poezya była bezpośrednim skutkiem i objawem tego, co się działo z jego życiem, a bardziej jeszcze tego, co się działo w jego duszy. Zużył on swoją myśl na to, żeby dotrzeć do najistotniejszej treści ludzkich bólów, a swój artyzm na to, żeby tę myśl wypowiedzieć najjaśniej, najdoskonalej, najsuggestywniej. Jego sztuka wyraża ostateczną sumę całego jego życia: cierpienie i jedyny cel dążeń: śmierć. Umysł głęboki, obejmujący ogromne obszary życia, ukazywał mu ścisłe analogie stanów jego duszy z tem, co się działo, dzieje i dziać będzie w duszy wszechludzkiej, i dawał mu możność ujęcia tego w ścisłe i do dna prawdziwe określenia, nie dające się naruszyć formuły, wyrażające powszechne prawa, kierujące ludzkiem uczuciem. A chociaż i Leopardi, dopisując na końcu któregokolwiek ze swoich wierszy pessymistyczny wniosek, zanim do niego dojdzie, bądź dla jego uzasadnienia, bądź dla uplastycznienia za pomocą antytezy, maluje słowami jakiś obraz, lub opowiada o zwykłych objawach życia, czyni to właśnie jedynie, jako potwierdzenie tezy: że życie jest tylko męką, i że śmierć, niebyt, jest jedynem ukojeniem. Słowem, jego sztuka jest od tych idei tak nieodłączną, jak te idee są nieoddzielne od jego imienia.

Jeżeli teraz spojrzymy na jego życie i zestawimy je z życiem Gierymskiego, znajdziemy w nich nadzwyczajne podobieństwo, prawie tożsamość. Jeżeli Gierymski nie mógł bez najboleśniejszej ironii, najgłębszej pogardy wspomnieć «Warsiawy», jako najwstrętniejszego dla niego otoczenia, jako środowiska, które mu się wydawało stekiem głupstwa, płaskości, ciemnoty i upodle-

nia, to Leopardi, dla swego rodzinnego Recanati miał identycznie te same uczucia, — było ono dla niego, jako miejsce pobytu i jako sfera ludzka wstrętnem i wstrętnem z tych samych powodów: absolutnego rozbratu między jego duszą i stanem dusz mieszkańców Recanati. Dalej nędza, dalej niezgoda z rodziną, cały szereg stanów chorobliwych i mnóstwo drobnych i wielkich utrapień, są w życiu Gierymskiego i w życiu Leopardiego tą codzienną treścią, wypełniającą po brzegi w jednakowy sposób ciężkie dnie istnienia jednego i drugiego. Wprawdzie w źródłach pessymizmu Leopardiego jest i nieszczęśliwa miłość, o której w życiu Gierymskiego nie wiemy nic; jeżeli jednak wierzyć biografom Leopardiego, ta nieszczęśliwa miłość istniała tylko w jego wyobraźni, jako konsekwentne, acz zmyślone, dopełnienie całości ludzkich nieszczęść i utrapień, których wyrazicielem, poetą, był Leopardi. Lecz nietylko zewnętrzne warunki ich życia są takie same. Stosunek ich, do tych warunków jest również jednaki. Odczuwanie i uświadamianie tych warunków życia prowadzi do tych samych wniosków, do tego samego krańcowego pesymizmu, do obejmowania całości życia tem czarnem spojrzeniem, do tych samych uogólnień rozpaczliwych, bez wyjścia. A tymczasem Leopardi, zamyka tę treść życia w pięknych strofach swoich poezyi, a Gierymski tę samą treść gorzką formułuje, gdzieś siedząc w zadymionej knajpie, okrzykiem: «Świństwo! Kanalie, lub drianie!», i maluje obrazy, które z tą boleśną, tak ciągle mu przytomną treścią, nie mają nic wspólnego. I nie trzeba myśleć, żeby Gierymskiemu brakło czy inteligencyi, czy wyobraźni, czy zdolności uogólniania, czy wogóle jakiejkolwiek władzy umysłu, dla którejby on nie mógł wznieść

się do wysokości, na której własny ból, lub rozpacz przedstawia się jako jedno z ogniw wszechludzkiej nędzy. Bynajmniej. Rozumiał on to doskonale i umiał wyrazić z prostotą i brutalnością, która miała inny wdzięk, niż piękna forma włoskiego wiersza, i wcale nie była bez uroku i artyzmu. Ale w jego sztuce wszystkiego tego niema, — jego sztuka zdaje się nigdzie nie stykać z tym stałym stanem jego duszy, który wyraża się jednem słowem: męka.

Maluje on wprawdzie taki temat, jak ta «Baba», pilnująca nieboszczyka w nocy, temat, który zaczepia o smutek i ponurość, ale obraz nie jest właściwie tak bardzo rozpaczliwy. I temu nieboszczykowi, leżącemu cicho w blasku lampki, i tej «Babie», która ma ogień w piecu, świecę w lichtarzu, «fiasco» z winem i czarnego kota do towarzystwa, nie jest tak ostatecznie źle i ponuro. Wszystko to wydaje się tak dobrem przepędzeniem czasu, jak każde inne, a bynajmniej nie tendencyjnem podkreśleniem wstrętnego i strasznego znicestwienia człowieka.

Skoro przychodziło do sztuki, Gierymski był szczególnie refleksyjnym, rozważnym, rozumował, zastanawiał się i czysto teoretycznie roztrząsał to, co miało stanowić obraz. Raz naprzykład mówił, że chce namalować obraz smutny i wyliczał na palcach te pierwiastki życia i sztuki, których należałoby użyć, żeby obraz zrobił wrażenie smutne.—Trumna, mówił, zaginając jeden palec, wieczór, i zaginał drugi palec, i tak dalej, wszystko ze ścisłością recepty na jakąś miksturę. I wszystko było słuszne, wszystko to właśnie jest potrzebne na to, żeby wyrazić smutną i ponurą stronę życia, wszystko to jest i rzeczywistością, i symbolem smutku, i wszystko, ujęte

w jakąś syntezę, może w widzu wywołać wrażenie przygnębiające. Gierymski obraz ten namalował, nie widziałem go jednak, więc nie wiem, o ile mu się udało na drodze czysto rozumowej osiągnąć tę syntezę, złączyć tak te pierwiastki, żeby one wszystkie razem dawały wrażenie smutne, — wywoływały ponury nastrój. Przypuśćmy, że tak, że obraz ten istotnie czynił to smutne wrażenie, to i tak będzie on wyjątkiem wśród setek obrazów Gierymskiego, w których nawet takiego objawu smutku jego duszy niema ani śladu, jak niema ani śladu wpływu tych haniebnych warunków życia, które go trapiły. Jak więc ostrożnie teorya sztuki powinna stosować «teoryę środowiska», chcąc wytłómaczyć takie zjawisko, jak twórczość artysty, jeżeli ani to środowisko, ani czuciowa i umysłowa treść danej indywidualności nie odbija się niczem w jej dziełach. Pytanie więc: gdzie się to wszystko podziewało, i czy rzeczywiście ta burza rozpaczy, zwątpień, żalu, goryczy, ten stan zdenerwowania do ostatniego stopnia, do obłędu, nigdzie i nigdy nie objawił się w jego sztuce, czy niczem nie wpłynął na jego twórczość, czy nigdzie w jego dziełach nie zostało śladu wpływu tych fatalnych stanów duszy i tych ciężkich warunków, w których przeszło jego życie?

Otóż te stany duszy wywierały rzeczywiście ogromny wpływ na Gierymskiego twórczość, wpływ, który nie objawiał się w stronie umysłowej jego obrazów, w anegdotycznej ich treści, lub w wyrazie uczuć, lecz dotykał w sposób najbardziej stanowczy samej istoty jego malarstwa: kształtu, barwy i światła.

Wystawiony niegdyś w Warszawie obraz Gierymskiego, zatytułowany: «W altanie», obraz, trochę mniej, lub trochę więcej, niż metr długi i tyleż prawie wy-

soki, przedstawiał parę osób w strojach *rococo*, na tle zielonej altany. Scena nie przedstawiała nic szczególnego, jako sytuacya, ani jako wyraz uczuć, a jako malarstwo, obraz był poszarpany na mnóstwo drobnych plamek, chwiejny w modelacyi, przeczerniony i przeciągnięty w stosunkach barw, których lokalne plamy zatracały się w mnóstwie pośrednich tonów; jednocześnie obraz był do najwyższego stopnia przemęczony pod względem technicznym. Była to rzecz, która wyglądała tak, jak gdyby ją lata całe malowano, skrobano, szarpano, doprowadzono do ostatniej granicy wszystkie środki malarskie i ostatecznie, w rozpaczliwem zniechęceniu, nie osiągnąwszy zamierzonego rezultatu, wrzucono w ramy, nie wiedząc, co to wszystko znaczy i co to jest warte.

Jakoż tak było. Ta biedna «Altana» była resztką świetnego obrazu, ktory był od niej trzy razy większy i takim wspaniałym blaskiem barw i świateł jaśniał na ścianie pracowni Gierymskiego, zaraz po jego przyjeździe do Warszawy. Z potoków słońca, które się wdzierało przez plecionkę altany i obwijające ją liście, słońca, które obrzeżało pyszne barwne sylwety figur i lśniło na trawie i liściach begonii, z malowniczych i pełnych charakteru postaci ludzkich, z tej dzielnej energii i mistrzowskiego panowania nad sztuką, które drgało w każdem pociągnięciu pędzla, ze wszystkiego tego nie zostało śladu. Gierymski opowiadał, że malował tak długo, tyle razy przemalowywał, że w końcu nie mógł się z lżyć do obrazu, z którego sterczały potworne sople f b, stalagmity, tworzące z powierzchni obrazu rodzaj p stycznej mapy łańcucha górskiego. Gierymski się ś iał, opowiadając, i żartował, że wzywał stolarzy do

heblowania i pożyczał od krawców żelaza do prasowania tej potwornej chropowatości malowania. Śmiał się, ale rzecz w gruncie nie była do śmiechu, i on o tem dobrze wiedział. On wiedział, ile jego szaleństwa, rozpaczy, zdenerwowania było pogrzebanych pod temi warstwami farb, ile burz jego duszy pastwiło się nad tem płótnem, jak straszne stany uczuć, jakie złe myśli, zwątpienia, melancholie błądziły po tych zawiłych labiryntach dolin i szczytów, z których się składała powierzchnia obrazu. On wiedział, co znaczy zwój poszarpanych, potarganych, zmiętych i postrzępionych płócien, stojący w kącie pracowni. On wiedział, że to było pięć lat jego życia, jego twórczości, jego najlepszej młodości, przemęczonych w Rzymie, w pastwieniu się nad swoją duszą, nad swoją sztuką, pięć lat chaotycznego szarpania się, które, za każdym nawrotem obłędnych stanów, wylewało się na jego obrazy nową warstwą farb, tworząc pokłady, przypominające warstwy geologiczne, powstające pod wpływem dreszczów i konwulsyi, tworzącego się i rozpadającego świata. Ten Gierymski, który skomponował obraz, oparty na czysto malarskiej dążności przedstawienia pewnego układu barw i kształtów, obraz, tak daleki od ciągłej męczarni, szarpiącej jego duszę, ten sam Gierymski całą swoją rozpaczliwą targaninę, cały swój niepokój, wątpienie, to, co on nazywał «katzenjammer», to jest stan ostatecznego zwątpienia, żrącego bólu i pogardy dla siebie i wszystkiego, całą tę chorobliwą grę nerwów wtłaczał jednak w swoją sztukę, w twórczą pracę swego talentu, szarpiąc i niszcząc najlepsze swoje siły w walce, nietylko bezpłodnej, lecz wprost zabójczej, z przywidzeniami, z niedającemi się ująć i rozwiać złudzeniami. Jak w jego stosunkach

z ludźmi przywidzenia prowadziły do ich zatrucia i potargania, tak samo w jego stosunku do sztuki przywidzenia i złudzenia były przyczyną i strasznej jego męki i olbrzymiej pracy, która niszczyła jego siły, a zarazem jego sztukę.

Wszystko to wynikało i ze stanów psychicznych, i ze szczególnej organizacyi jego układu nerwowego. Niesłychana wrażliwość odpowiadała koniecznej, proporcyonalnej reakcyi. Jakąś plama barwna, jakiś ton świetlny, położony na obrazie, które w pierwszej chwili działały na jego mózg w sposób nadmiernie silny, proporcyonalny, do jego pamięci natury i do tego, co on wyobrażał i chciał zrobić w obrazie, po niejakim czasie przestawały nań oddziaływać, jakby znikały z pola jego świadomości. Przedrażniony ośrodek przestawał reagować i żądał silniejszej podniety. Następowało przemalowanie obrazu na wyższy ton, i tak szło coraz dalej, aż do ostatecznego wytężenia środków malarstwa, zużycia wszystkich najwyższych tonów barwnych, najbardziej krańcowych zestawień świetlnych, najplastyczniej przeprowadzonej modelacyi, najwyraźniej, twardo obrysowanych sylwet. Ale jednocześnie krytyczna świadomość kontrolowała ciągle robotę malarza, niezatracona jeszcze pamięć tego, jak obraz wyglądał w wyobraźni, skomponowany, lecz niedotknięty jeszcze farbą, pokazywała całą różnicę między tem, co się działo na płótnie, a tym rezultatem, który miał być osiągnięty. Tu przychodziło zwątpienie, «katzenjammer», w którym, jeżeli to się działo przy jednoczesnem wyczerpaniu sił fizycznych, obraz ciskało się w kąt, albo, zdarty z bleitramu, rzucało się na podłogę, gdzie leżał kopany nogami, zanoszony warstwami błota, kurzu i śmiecia — tak bywało w Rzy-

mie. Jeżeli jednak siły nie były wyczerpane, jeszcze jeden atak energicznej, zawziętej pracy doprowadzał to wszystko do harmonijnego natężenia pojedyńczych części składowych, i obraz był skończony, czasem zupełnie dobry, choć inny, niż miał być z początku, a czasem, jak ta «Altana», ukazywał się publiczności ze wszystkiemi ranami, bliznami, krostami i liszajami, zdradzając przed tymi, co znają mechanikę tworzenia się obrazów, całą boleśną historyę dni, a może lat życia, utopionych w tak wątpliwym, lub całkiem ujemnym ostatecznym rezultacie.

Z jednej strony stany psychiczne, z drugiej fizyologiczne właściwości jego ustroju, oddziaływały w ten sposób bezustannie, na losy jego obrazów. Usposobienie złe, lub dobre, wiara w siebie, poczucie siły, lub zniechęcenie, zwątpienie, osłabienie energii, kolejno zmieniając się, były przyczyną tego obcinania, przyszywania i powtórnego oddzierania części obrazów, lub wycinania osobnych kawałków z całości i kończenia ich, jako samodzielnych obrazów, lub rzucania do śmietnika. Z drugiej strony, ta łatwość, z jaką on dochodził do przedrażnienia nerwowego, a następnie reakcyi i nieodczuwania tego, co już jest namalowane, prowadziły do coraz nowych przemalowywań, do zmieniania tonu, natężania barw, podnoszenia kontrastów i do zmian w kompozycyi, zmian, które nieraz wiadome były tylko samemu Gierymskiemu, gdyż, acz liczne, nie wpływały na zasadniczą zmianę obrazu, nie dotykały jego istotnej budowy. Tak naprzykład w jego obrazie «Trąbki», na wiślanym piaszczystym brzegu jest kilkanaście czarnych postaci żydowskich, z których jedna, tuż przy ramie, najbardziej rzuca się w oczy. Rozmieszczenie tych figu-

rek kosztowało go masę wahań i pracy, lecz najgorzej było z tym żydkiem na pierwszym planie. Odcinał się on czarną sylwetą na tle żółtego piasku, był taką plamą, która sama dla siebie, jako ton barwny i świetlny, niezależnie od tego, jaką rzecz przedstawia, miała znaczenie dekoracyjne w obrazie. Już z tego powodu był on najbardziej wystawiony na Gierymskiego drażliwe oczy, — jeździł też bez ustanku po brzegu obrazu, za każdym razem, oczywiście, przyczyniając kłopotów i pracy. Skoro się przyszło do pracowni, Gierymski pytał: «I cóż?» Zapytany, myśląc, że pytanie dotyczyło całości obrazu, widząc rzecz poprostu świetną, odpowiadał: — «Doskonale!» A Gierymski pytał dalej: — «Nie, na seryo, czy lepiej?» Pokazywało się w końcu, że Gierymski pytał, czy żydek jest dobrze umieszczony, czy dosyć go widać, gdyż od ostatniego widzenia się przesunął go o parę centymetrów na prawo, lub na lewo. Widz nie czuł zupełnie tej zmiany, ale dla Gierymskiego, który już przestawał uświadamiać obecność tego żydka, przesunięty o cal żydek ów, rzucał w innem miejscu na mózgu swoją projekcyę, i znowu grał mu w oku silną, czarną sylwetą, odciętą na żółtym piasku, i był na nowo postawionem i inaczej rozwiązanem zagadnieniem malarskiem. Otóż, jak z tym żydkiem, podobnie działo się z całym obrazem. Tam, gdzie nie chodziło o dekoracyjną przeciwstawność plamy barwnej, tam chodziło o ton światła, lub koloru, o podniesienie kontrastu, o wydobycie szczegółu, który ginął, o podniesienie blasku zorzy, lub ściemnienie wieczornego mroku, o różnice tonów ciepłych i zimnych, tych biegunów, między którymi się chwieje całe bogactwo barwne natury i sztuki.

Kiedy się raz wkroczyło w tę zawiłą grę środków malarstwa, dochodzi się w końcu do tego fatalnego punktu, w którym człowiek zupełnie zatraca możność kontrolowania siebie, sprawdzania wartości tego, co zrobił, gdyż zatraca pamięć tego, c o m i a ł namalować, a idzie już za odruchową koniecznością coraz większego natężenia wszystkich składowych części obrazu, aż do ostatecznego wyczerpania środków sztuki i zupełnego wyczerpania swego umysłu, poczem następuje przesyt i «katzenjammer». Gierymski przechodził wszystkie te stany w sposób, można powiedzieć z a p a l n y, odpowiadający jego tak bardzo drażliwej uczuciowości, ale podobne stany, o słabszem natężeniu, jako konieczna przymieszka twórczości artystycznej, są znane wszystkim prawie artystom.

Tu trzeba zaznaczyć ważną i ciekawą stronę procesu tworzenia się obrazu, stronę, której uświadomienie może powstrzymać ten proces rozkładowy, który, jako konieczne następstwo wielu czynników psychicznych, zjawia się w pewnej chwili roboty nad obrazem.

Powstały w wyobraźni obraz, niezależnie od tego, czy powstał pod bezpośredniem wrażeniem natury, czy też jako skutek całej sumy uprzednich wrażeń, jako synteza szeregu pewnych stanów psychicznych, jest dla malarza jakoby żywą naturą, podług której on maluje. W pierwszej chwili tworzenia, będąc w tym stanie, który nazywamy natchnieniem, właściwie nie uświadamia on dobrze tego, co kładzie na płótnie. Szkicuje ogólnikowo, kładąc fragmenty kształtów i barw, których p średnie ogniwa widzi w wyobraźni, i któremi łącz wszystko tak, że w myśli ciągle ma ten idealny obra którego obraz malowany jest jakby kopią, lub fotogr

fią. Otóż malarz dotąd tylko może malować dany obraz z zupełną pewnością, że idzie ku temu celowi, jaki mu się w chwili największego natężenia wyobraźni, — w stanie natchnienia, — przedstawił, dopóki w pamięci jego nie malowany, stojący w pracowni na stalugach, obraz jest obecny, tylko ten idealny wytwór wyobraźni, — albo też obydwa, wzajemnie sobie przeciwstawione. Ale przychodzi taka chwila, w której obraz idealny znika całkowicie z mózgu, wyczerpuje się całkowicie jego pamięć, chwila, w której się czuje zupełną pustkę w duszy, jakby ciemność w głowie, na tle której wyraźnie, jasno, materyalnie widać ten malowany, stojący na sztalugach obraz rzeczywisty. Jest to chwila, w której należy przestać malować. Ten człowiek, który dany obraz skomponował, wypowiedział wszystko; — dusza jego, wypromieniowawszy cały blask, który oświecał powstały w wyobraźni obraz, gaśnie, nie może go więcej widzieć, nie potrzebuje i nie chce go dalej malować. Jest to chwila, w której należy uważać obraz za skończony, chwila, w której ten człowiek, który go zaczął, jakby umarł, ponieważ te stany psychiczne, te uczucia, z których obraz się narodził, rzeczywiście wyczerpały się, zgasły, umarły. I żeby przy tworzeniu obrazu wchodziły w grę tylko te stany psychiczne, które są przytem konieczne, które są treścią artystycznej twórczości, każdy malarz zatrzymałby się na tym punkcie roboty i obrazu swegoby nie tknął. Ale taki czysto artystyczny przebieg tworzenia, taką bezwzględną bezpośredniość i szczerość w oddawaniu swego stanu duszy, widzimy zwykle tylko w szkicach, których niesłychany urok polega na skondensowaniu najlepszych cech talentu, polega na tem, że on się w nich przejawia bez refleksyjnej korekty,

bez rozwagi, bez poprawek, które powstają pod wpływem stanu duszy nieraz wręcz przeciwnego pierwotnemu założeniu. Ale przy malowaniu wchodzą, niestety, w grę i te właśnie czynniki. Nałogi wyniesione ze szkoły, pojęcia estetyczne, będące w danej chwili w obiegu, a pod których naciskiem artysta się znajduje, jego własne teoretyczne wyobrażenie o tem, jakiem powinno być prawdziwe dzieło sztuki, tak zwana sumienność wykończenia, dążąca do rzeczowego, materyalnego opracowania każdego przedmiotu, pamięć o publiczności, a nakoniec, raczej nadewszystko, reakcya psychiczna, która występuje w chwili zniknięcia z myśli obrazu idealnego. Wszystko to wpływa na całą moc roboty, którą się w obraz wkłada, roboty, która, jeśli nawet może być dużo warta, umiejętna, niemniej przyczynia się do zatarcia pierwotnej idei, prowadzi nieraz do wielce męczącego błąkania się wśród trudności i zawiłości, trudnych do rozwikłania dlatego, że ta nić przewodnia, to światło, które jedynie może wyprowadzić z tego labiryntu, — to jest, pierwotna idea obrazu, jego pierwotne widzenie, zgasło i przepadło bezpowrotnie.

Każdy malarz, każdy twórca, nieuświadamiając dlaczego, przeżywa w tym punkcie swojej pracy bardzo ciężkie chwile. Cóż mówić o Gierymskim z jego wrażliwością i drażliwością, z tą olbrzymią zgrają złych, ujemnych myśli, które w nim, w stanie trwożnej czujności, ciągle czyhały na każde zachwianie się równowagi psychicznej, żeby zacząć go gryźć, szarpać i strącać w otchłań najrozpaczliwszej męki jego duszę, a jednocześnie psuć i niszczyć jego dzieła. Znęcał się on wtedy nad sobą, i znęcał się potwornie nad obrazem

Te spokojne, senne, malownicze mury Starego Miasta; płowe łachy piaszczyste wiślanych brzegów, kłęby obłoków, blaski słońca i łuny zórz wieczornych i wiotkie sylwety wierzb nadbrzeżnych wchłaniały całą złą mękę jego duszy; w nich pogrzebane są najfatalniejsze, dręczące go przywidzenia, boleśne zwątpienia o sobie i ludziach, i żrące cynizmy, z jakimi myślał o wartości życia.

Na Gierymskim można obserwować i sprawdzać całe mnóstwo zjawisk, ze świata twórczości artystycznej. Jego dusza, pomimo wszystkich jego usiłowań w celu ukrycia jej boleśnej treści, jest bardziej obnażona, bardziej przystępna do badania i poznania, niż dusza innych twórców, wskutek jego niedającej się otamować wrażliwości, wskutek jawności wzruszeń, wskutek wybitnych i silnych przejawów jego indywidualności. Podnieta i reakcya, stałe i konieczne zjawiska życia, u Gierymskiego występują z większą siłą, niż u kogo innego, a przy dokładnej obserwacyi i wnioskowaniu, wolnem od ciasnych estetycznych formułek, ujawniają w sposób wyraźny całe mnóstwo zjawisk, nie branych zwykle w rachubę przez teoryę sztuki, zbudowaną na apriorystycznie postawionych zasadach.

W twórczości Gierymskiego łatwiej niż gdzieindziej można sprawdzić ciekawe zjawisko, że jeden i ten sam malarz jest zupełnie innym człowiekiem w rozmaitych chwilach swojej pracy, że temperament artysty zmienia się i przystosowuje do różnych zagadnień umysłowych, a czasem do czysto materyalnych wymagań, w których się ta jego praca wykonywa.

Tak naprzykład, Gierymskiego studya z natury są zupełnie wolne od wszelkich wahań, prób, przemalowy-

wań, od pastwienia się nad tonem i techniką obrazu. Przystępując do nich, miał on do rozporządzenia olbrzymi zasób środków artystycznych i technicznych, których używał z mistrzowstwem niezachwianem, osiągając zawsze w rezultacie studya świetne i napiętnowane głęboką i szczerą prawdą.

Stał on tu wobec wzoru, który przez jakiś czas przynajmniej nie zmieniał się i trzymał jakby na uwięzi jego wrażliwą duszę, przykutą do zagadnienia jasno określonego, wobec którego nie było wahań i które, zanim nastąpiła reakcya lub znużenie, już było rozwiązane, — a cel osiągnięty. To przemęczenie techniczne, przetransponowanie tonów ciepłych i zimnych, skomplikowane poprawianie laserunkami, to całe mnóstwo poprawek, wszystko to, co się tak często znajduje w obrazach, tu nie istnieje.

Rezultat osiągnięty jest prosty i jasny, a olbrzymie bogactwo środków, użytych ze spokojem i pewnością, pokazuje całą subtelność odczuwania barw i całe zdumiewające stopienie w jedno środków malarstwa z temi zjawiskami świata zewnętrznego, których przedstawienie jest jego celem. Studya te, dawniejsze i robione niedługo przed śmiercią, są jednako świeże, jako wrażenie natury, i jednako zadziwiające, jako umiejętność samodzielna, oryginalna, bez żadnej rutyny i szkolarstwa, bez maniery, która z biegiem lat pracy czepia się każdego talentu. Takim był jeden przejaw twórczości Gierymskiego.

Podobnie, chociaż już z wyraźniejszem natężeniem kontrastu tonów ciepłych i zimnych, wyglądał jego zaczęty portret, lub obraz, na których, zwłaszcza na obrazach, potem już występowała dalsza faza jego malowa-

nia, która, o ile nie była związana z nazbyt złym stanem duszy, paraliżującym swobodny przejaw talentu, wydawała te obrazy tak skończone pod względem oddania motywu barwnego i świetlnego, tak doskonałe w formie, ale nieraz tak rażąco różne od pierwszego podmalowania.

Niewielu malarzy uświadamia to, że w chwili, kiedy podmalowują obraz, są innymi ludźmi, niż w następnej fazie kończenia, i że ten pierwotny stan jest najszczerszym i najdobitniejszym wyrazem ich indywidualności, podczas kiedy w dalszym ciągu roboty wtłacza się w obraz całe mnóstwo ubocznych, refleksyjnych poprawek, które coraz bardziej oddalają od pierwotnego założenia. Malarz, który, doskonale przygotowany, z zupełną jasnością, ze ścisłą określonością widzi w myśli swój obraz, szkicuje go, nie zwracając uwagi na nic innego, tylko na istotę tego, co zamierza zrobić, improwizując przytem całą moc środków i całej robocie nadając charakter, którego w innem usposobieniu nie może powtórzyć. Ten, kto stojąc i ciągle odchodząc od płótna dąży do wydobycia całości obrazu, jego istotnej malarskiej treści, jest innym człowiekiem od tego, który przychodzi nazajutrz, z postanowieniem kończenia, ustawia modela, przysuwa krzesło i uzbrojony w okulary rozwagi zaczyna opracowywać, piędź po piędzi i cal po calu powierzchnię obrazu.

Występuje tu i zmiana stanu psychicznego, i zmiana warunków fizycznych, — cały przyrząd optyczny musi się inaczej przystosować i inaczej patrzeć, więc i inaczej malować. W takiej chwili występuje też «katzenjammer» u tych, którzy, nie zapomniawszy pierwotnej idei, zaczynają od niej zbaczać, bądź wskutek materyal-

nej doskonałości pozującego modela, bądź wskutek tej zmiany psychicznej i zmiany fizycznego stosunku do obrazu. Całe mnóstwo świetnie zaimprowizowanych rzeczy niknie i niewiadomo jak do nich wrócić, gdyż osiągnięte one były, bez uświadomienia pojedyńczych momentów roboty. Jakieś świetne położenie świeżego tonu, w którym rozmaite czyste barwy, mieszając się na oku widza, dają doskonały ton lokalnej barwy, ginie w przemalowaniu, w dobieraniu na palecie tego samego tonu, i tak się dzieje w zakresie barwy, jak w zakresie formy. Jakiś doskonale poczuty i kapitalnie naszkicowany ruch figury zatraca się, przy korygowaniu go na modelu, który, nie będąc identycznie tej samej proporcyi w budowie i tej samej giętkości w ruchu, nie może wygiąć się, lub nachylić tak, jak figura jest naszkicowaną z pamięci.

Wszystko to i mnóstwo innych zewnętrznych wpływów, nie mówiąc już o wpływie, jak u Gierymskiego, fatalnych stanów psychicznych, oddziaływa na przebieg pracy w sposób bardzo stanowczy, oddziaływa na jej najistotniejszą treść, na duszę artysty, która, przechodząc rozmaite stany, nie może sama siebie odszukać, nie może utrzymać się na tej linii prostej, wiodącej do pierwotnie jasno i ściśle określonego celu.

U Gierymskiego, twórczość malarska komplikowała się jeszcze wskutek dążenia do łącznego użycia w obrazie malowniczego, dekoracyjnego zestawienia plam barwnych i kształtów z całą przypadkowością naturalnego grupowania się przedmiotów w naturze, prawdziwego, rzeczywistego ustosunkowywania się barwnych i świetlnych motywów.

Malarz, z pewnym szczególnym rodzajem uzdol-

nienia, nie koniecznie komponuje na podstawie istniejących w naturze stosunków barw i kształtów, wynikających z właściwego charakteru przedmiotów i ich lokalnej barwy. Malowniczość jest to przymiot obrazu niezależny od przedstawionych w nim rzeczy; jest to właściwość, która leży bardziej w naturze ludzkiego umysłu, niż w naturze przedmiotów, chociaż na podstawie zgodności ich cech z tą potrzebą malowniczości, uznajemy je za malownicze. Potrzeba urozmaicenia wrażeń, a zarazem potrzeba łatwego pojmowania tego, co się widzi, są zasadniczemi psychicznemi pobudkami szukania w naturze i sztuce tej strony charakteru rzeczy.

Malowniczy pejzaż, dom, człowiek, mają wyraźnie zdecydowane proporcye składowych części, silnie zaakcentowane kontrasty plam barwnych i świetlnych, zmienne i urozmaicone zagięcia linii, obrzeżających ich sylwety, słowem, mają zdecydowany, wyraźny charakter i rozmaitość cech, ułożonych wszakże z pewnym ładem. Ponieważ jednak malowniczość jest potrzebą ludzkiego umysłu, w wyobraźni więc malarza powstają bezprzedmiotowe i również malownicze widzenia, które są tylko zestawieniem plam barwnych i świetlnych, wygięciem jakichś linii i pochyleniem płaszczyzn pewnego kształtu. Takie bezprzedmiotowe widzenie trwa nader krótko, gdyż ta treść umysłowa, którą nosimy w sobie, a która składa się głównie z pamięci zewnętrznego świata, natychmiast wstawia w każdy kształt oderwany rzecz najbliżej, najlepiej znaną danemu malarzowi i najbardziej przezeń lubioną. Jest to tak, jak z melodyą wiersza w poezyi, która nieraz najwidoczniej jest istotną pobudką tworzenia, treścią artystyczną, do której jakakolwiek treść myślowa następnie już się przyłącza. Otóż

Gierymski, który miał skłonność do teoretycznego roztrząsania i uzasadniania wszystkiego, co stanowi sztukę, kwestyą tą zajmował się wielce, nie uświadamiając zresztą tej psychicznej wrodzonej pobudki, ale uzasadniając ją bardziej przykładami włoskiego malarstwa. Jakiekolwiek były jego rozumowe wyjaśnienia tej kwestyi, wkraczała ona w pole jego twórczości, na podstawie tego, że to poczucie dekoracyjnej malowniczości było jego wrodzonym przymiotem, potrzebą jego talentu, i że to, co on uważał za dobry motyw obrazu, zawsze miało tę jasno określoną, malowniczą przeciwstawność plam barwnych i świetlnych, i wybitną rozmaitość w ich kształtach.

Miałem w ręku jego album, w którym obok doskonale, z nadzwyczajną prawdą, charakterem i finezyą wykończenia rysowanych studyów z żywych ludzi, znajdował się kilkadziesiąt razy powtórzony splot linii, ujętych w podłużny prostokąt, splot linii narysowanych grubym ołówkiem, i za każdym razem tworzących z małemi zmianami sylwetę tego samego kształtu, w której nie można było rozpoznać żadnego znanego przedmiotu, która jednak, sama dla siebie, stanowiła malownicze zestawienie kształtów.

Była to jedna z niezliczonych prób rozwiązania zagadnienia dekoracyjnej malowniczości, niezależnej od wiadomych, istniejących w naturze rzeczy, które miały służyć za temat obrazu.

Szarpany w ten sposób skomplikowanemi zagadnieniami artyzmu, biczowany przez życie i własną [illegible]talną treść duszy, dręczony przez reakcye psychiczne i fizyologiczne, przez chorobliwe stany nerwów, Gierymski, pędzony nieukojoną ambicyą i żądzą stwor[illegible]-

nia czegoś zupełnie doskonałego, szedł ciągle naprzód, zdobywając coraz szerszą i głębszą wiedzę artystyczną i umiejętność malarską, obejmując coraz szerszą skalę zjawisk z zakresu światła, barwy i kształtu.

Ostatecznie osiągnął on ten stopień panowania nad środkami artystycznymi, że nie było dlań żadnych zagadnień, żadnych trudności, żadnych warunków, w którychby mógł się znaleźć w położeniu kłopotliwem, z któregoby jego umiejętność nie znalazła szczęśliwego wyjścia. Kształt, barwa i światło nie miały dla niego tajemnic w naturze, a malarstwo jego było zaopatrzone w taką olbrzymią ilość środków, że odtworzenie tej natury w jakichkolwiek warunkach było tylko kwestyą odpowiedniego stanu duszy, od którego wszystko u niego zależało. Cały jego talent, wiedza, umiejętność, doświadczenie zdobyte tylu i tak uciążliwemi próbami i wysiłkami, — wszystko było zawieszone na tak łatwo rwącej się nici jego usposobień, było ciągle na łasce nieuchwytnych przyczyn, wywołujących w jego duszy kataklizmy zwątpień, które niszczyły nieraz świetne obrazy, zmuszając do nieustannych przerabiań i zmian, do znęcania się i pastwienia nad sobą.

Artystycznymi środkami malarza są: kształt, barwa i światło, — cała mnogość objawów życia, cała skomplikowana gra zjawisk wszechświata i cała dostępna malarstwu sfera zjawisk psychicznych wyraża się tymi środkami, które niezależnie od tego, co mają przedstawiać, są same dla siebie artystycznymi celami. Mogę oświetlać jakąś scenę ludzkiego życia, lub jakiś przejaw życia przyrody, ale mogę też samo światło uważać za treść obrazu i dążyć do wydobycia z farb blasków, połysków, wybuchów, jakiegoś idealnego ogniska. Po-

dobnie barwa, niezależnie czy jest, lub nie, barwą jakiegoś wiadomego przedmiotu, przedstawia dla malarza sferę tworzenia pełną niesłychanego uroku, gdyż harmonia barwy, wywołująca szczególne wrażenia estetyczne, może być sama dla siebie celem, jak z drugiej strony jest środkiem do całkowitego przedstawienia istniejącego świata. Nie możemy wprawdzie wyobrazić bezprzedmiotowych kształtów, oderwanych od istniejących rzeczy, lecz ustosunkowanie tych kształtów na obrazie stanowi całkiem niezależną od ich celowego istnienia stronę twórczości. Słowem, środki i cele malarstwa są tak z sobą złączone, są w takim do siebie stosunku, że nieraz przyczyny i skutki podstawiają się wzajemnie i zajmują miejsca jedne drugich.

Gierymski miał szczególną zdolność łączenia wielu, bardzo różnych przymiotów rysownika. Ścisłość odtwarzania kształtu w najdrobniejszym szczególe, łączyła się u niego z umiejętnością zachowania wielkich linii i szerokich płaszczyzn tam, gdzie format obrazu tego wymagał. Umiał on rysować z równą ścisłością figury naturalnej wielkości, wydobyć z nich charakter i wyraz, i z równą doskonałością, z zachowaniem proporcyi i modelacyi, narysować drobniutką figurkę w ilustracyi, figurkę, której główka nie była większą od łebka od szpilki. Modelacya, czyli nadanie wypukłości przedmiotom i całemu obrazowi, zależną jest od dobrego rozumienia kształtu i praw światłocienia. To, co na granicy zewnętrznej przedmiotu wyraża kształt jego sylwety, to na jego powierzchni wyraża kształt i natężenie plam świetlnych. Narysować doskonale figurę można zarówno obrzeżając linią zewnętrzną granicę jej kształtu, jak i kładąc obok siebie wszystkie tony światła, od poły-

sku do najgłębszego cienia. Tu i tam poczucie formy, jasne jej pojmowanie i umiejętność ujęcia, sformułowania jej za pomocą środków malarstwa pokazuje, o ile dany malarz jest dobrym rysownikiem. Gierymski modelował przedmioty, jeżeli mu o to chodziło, do zupełnego złudzenia wypukłości, rysował je ze ścisłością kształtu i logiką rozkładu światła, doprowadzoną do ostatniego krańca doskonałości. Nie był on zmanierowany w żadnym kierunku, nie miał nałogu do jakichś szczególnych, wyłącznych rzeczy i wszystkiemu nadawał właściwą mu miąższość, miękkość, lub ostrość, odpowiednią do kąta stykania się płaszczyzn powierzchni przedmiotu. Lecz nietylko pojedyńcze przedmioty z całą ich różnorodnością są u niego tak dokładnie rysowane i modelowane, całość obrazu w jego wielkich liniach, załomach ziemi, lub spiętrzaniu się architektury jest zawsze narysowaną ze ścisłem pojmowaniem skracania się linii i płaszczyzn, i z równie doskonałym rozkładem światłocienia.

Kto widział jego rysunki, robione na drzewie dla ilustracyi, ten musiał się zdumiewać niesłychaną plastyką, doprowadzoną do zupełnego złudzenia przestrzeni, wypukłością przedmiotów zatopionych w powietrzu, które je otaczało zewsząd, i masą światła, która drgała na powierzchni ziemi, na ścianach i dachach, i kłębach jasnych obłoków, pomimo to, że posługiwał się on w tym wypadku jedynie przeciwstawnością tonów bezbarwnych, rozmaitem natężeniem czarności, z którego wydobywał tak złudne wrażenia światła i przestrzeni.

Z chwilą, w której Gierymski malował, wszystko opierało się u niego na kombinacyi tonów barwnych. Był on bardziej malarzem, niż kto inny u nas, w tem

znaczeniu, że wszystko w jego obrazie składało się z niesłychanie bogatej i różnorodnej gry tonów barwnych, każde światło, każdy cień, refleks; wszystko to powstawało, nie przy pomocy jakiejś konwencyonalnej zaprawy, tylko było zawsze tak ściśle prawdziwem ustosunkowaniem tonów barwnych, że one dawały rzeczywiście wrażenie lokalnej barwy danego przedmiotu, rozjaśnionego słońcem, zamroczonego cieniem, lub zabarwionego refleksem od jakichś innych plam barwnych. Był on z tych kolorystów, dla których niema złych czy dobrych barw farby, gdyż farba, w tym surowym stanie, w jakim jest na palecie, nie istnieje w jego obrazach wcale. Nawet tam, gdzie natura zdaje się kłaść biały płat farby, w jakimś kłębie białych obłoków naprzykład, Gierymski, wiedziony subtelnem poczuciem koloru, domieszał ledwo dostrzegalną ilość jakiegoś tonu barwnego, który tę białą farbę zawieszał gdzieś w przestrzeni, w głębi całej tej atmosfery barwnej, ujętej w ramy obrazu. Jego wrażliwe oczy widziały, w każdym tonie barwnym, wszystkie składające go tony pośrednie. Jeżeli malował szarą ścianę muru oświetlonego słońcem, to zrobił ją z tysiąca mżących się plamek barwnych, które, mieszając się na oku widza, dawały wrażenie szarego tonu ściany, lecz o ile kolorystyczniejsze, powietrzniejsze, żywsze, niż gdyby ktoś, przyprawiwszy na palecie jednolitą szarą zaprawę, położył ją na obrazie. To rozłamywanie, rozszczepianie barw lokalnych na czyste, zasadnicze barwy, stapiające się na oku widza, nie było u niego wynikiem jakiejś teore-cznej zasady. Przeciwnie, było logicznem, konieczn następstwem jego dążenia do barwności, po prostu jeg wielkiego kolorystycznego talentu. To też obrazy je

nie ujawniały tej całej roboty, nie narzucały się widzowi z tą całą kuchnią techniczną.

Widz widział tylko ten skutek, który malarz chciał osiągnąć, to jest: blask zorzy wieczornej, drganie południowego słońca, lub harmonijne ustosunkowanie świetlnych plam barwnych; nie potrzebował za pomocą długich prób przystosowywać się do obrazu, szukać punktu, z któregoby mógł go widzieć, ponieważ obraz sam, swoją logiką trzymał go we właściwem oddaleniu. Zakres zjawisk barwnych, które Gierymski potrafił odtwarzać, był olbrzymi i ogarnięcie go było możliwem tylko przy tej niesłychanie bogatej kombinacyi tonów barwnych, jaką on rozporządzał. Dążąc ciągle do coraz silniejszego natężenia barwnego zjawiska, pędzony w tym kierunku szczególnemi właściwościami swego układu nerwowego, wytężył on siłę barwną farb do ostatniego krańca. Wydobył z nich wszystkie kombinacye kontrastów i krańcową ich równowagę, czyli harmonię. Obrazy jego są przetransponowane na ton wyższy od tego, który ja, naprzykład, widzę w naturze, którego on sam się nie trzymał, malując wprost z natury, lecz raz podniesione w tonie w jednem, jakiemkolwiek miejscu, są w tej wyższej skali ściśle przeprowadzone, aż do najniklejszego półtonu, najbledszego refleksu z niezachwianą logiką i prawdą. Chwianie się wszystkich barw między ciepłym - żółtym tonem, a zimnym - błękitnym, które są dwoma biegunami kolorystyki, jest u niego w ten sam sposób na wyższy ton podniesione i konsekwentnie, harmonijnie w całym obrazie przeprowadzone. Łącząc niesłychane poczucie światłocienia z tymi najwyższymi przymiotami kolorysty, dochodził Gierymski do osiągnięcia bezprzykładnej plastyki całości obrazu, do wy-

wołania zupełnego złudzenia przestrzeni, szeregowania się i zachodzenia jednych za drugie planów obrazu, z wypukłością i głębią niekiedy stereoskopu.

Lecz nietylko zharmonizowanie, względnie do przyjętego w obrazie światła, znajdujących się przypadkowo obok siebie barw lokalnych go obchodziło, był on kolorystą w innem jeszcze znaczeniu, miał poczucie malowniczego piękna w zestawieniu pewnych plam barwnych, umiał wynajdywać takie ich tony, takie ich układy, które poza harmonią, wynikającą z utrzymania obrazu w tonie pewnego oświetlenia, nadawały mu wdzięk i piękno dekoracyjnej ornamentyki. Czasem wynikały stąd trudności, gdyż ta jego realistyczna dążność do odtworzenia ścisłego rzeczywistych, prawdziwych zjawisk życia przeszkadzała mu w tem, nie pozwalając użyć jakiejś plamy barwnej, która nie mogła być usprawiedliwioną barwą, odpowiednią istniejącej w naturze rzeczy. Pamiętam, ile namysłu, ile roztrząsań kosztowało go wynalezienie zimnej błękitnawej smugi, której potrzebował w obrazie z figurami naturalnej wielkości, przedstawiającym «Anioł Pański». Zdaje się, że w końcu zdecydował się na grzędę sinej kapusty, ale tej plamy zimnej potrzebował tam koniecznie, jako barwnego dopełnienia obrazu, niezależnie od kolorystycznego przedstawienia wieczornej zorzy i zapadającego na pola mroku.

W ostatecznym rezultacie, wszystkie jego środki artystyczne przystosowane były do możliwie doskonałego wydobycia z powierzchni płótna wrażenia prawdz wego, rzeczywistego, żyjącego świata z całą różnorc dnością i bogactwem jego zjawisk. Dążąc do tego celı wygimnastykował on swoje zdolności spostrzegawcz swoją pamięć artystyczną i swoje środki malarskie d

ostatnich granic sprawności i opanował wszystkie tajemnice swojej sztuki z bezwzględną znajomością wszystkiego, do czego ona dojść może, z zupełną świadomością tych krańców doskonałości, do jakich wznieść się można. Przeprowadził tyle doświadczeń, dokonał tylu prób, kuł i hartował tak swój talent, jak nikt inny, aż osiągnął całkowitą znajomość wszystkich zagadnień sztuki i zaczął dążyć do zrobienia z całej tej mnogości doświadczeń, z tej olbrzymiej drobiazgowej, analitycznej roboty — zaczął dążyć do zrobienia syntezy, dążyć do usamowolnienia się od ciągłej bezpośredniej kontroli natury, do wypowiedzenia się z całą swobodą, przy pomocy już osiągniętej, przyswojonej, uświadomionej znajomości bogactwa zjawisk natury i środków sztuki.

W liście z Monachium w r. 1890 pisze: — «Co ja będę malował? Nic nie wiem, jestem zupełnie pusty. Naturalnie z polskiemi, czy żydowskiemi motywami aus. Do dyabła! zresztą etnografia w sztuce, to ucieczka lichych talentów. Seryo, na wystawie tego nie widać nic. W sztuce, wart tylko Stimmung. Może się mylę. Precz ze starą klasyfikacyą na rodzaje — wyższość jednych nad drugiemi; ale przyjdzie nowa i musi być klasyfikacya. Stimmung, to jest robienie obrazu z uczucia i pamięci, to co innego, niż urządzanie sobie natury w mieszkaniu, lub choćby na polu; kto ma więcej pamięci artystycznej, ten większy artysta. Ja po prostu doznaję obrzydzenia na widok obrazów, w których malarz mógł wszystko wystudyować spokojnie. Kto robi Stimmung, ten prawdziwie nosi się ze swoim obrazem. Innym dostarcza obrazu model, tapicer, przypadek, wynalezienie atelier z mniej, lub więcej korzystnem i urozmaiconem oświetleniem. Rozpanoszyli się też pa-

nowie portreciści. Lenbach to wielki talent — prawda, ale jeżeli kto z malarzy mówi o Monachium naprzykład, to mówi: Lenbach i innych może zamilczeć. A to model świetnie w charakterystyce odczuty (ma też świetne modele). Ale koloru właściwego nawet nie daje. Mówię o najlepszym. E, dosyć! Stimmungu, nie rozumiem naturalnie tylko (wyłącznie) w pejzażach».

W liście z Paryża, pisanym w r. 1891, wraca jeszcze do tej myśli, z powodu wystawy w Salonie.

«Zdaje się, jakby nowe trudności w sztuce sparaliżowały zupełnie jakąkolwiek twórczość. Hołota podostawała nagrody. Daj pokój! prawda, w sztuce wszystko znaczy talent, ale za dużo jest talentów, które łatwe rzeczy dobrze robią. Estetyka niemiecka ze swoją klasyfikacyą jest głupia, ale jest arystokracya rodzajów nawet między rzeczami najlepszemi. Nie dosyć patrzeć na rezultat roboty i porównywać płótno objęte w ramy, z których jedno przedstawia portret, a drugie Stimmung. To zupełnie inny proces roboty, inne trudności. Do drugiego trzeba mieć najdroższy artystyczny przymiot — pamięć; mieć całość przedmiotu skomplikowanego w głowie, nosić się z nią, być jej panem, nie pozwolić się jej rozproszyć. A tam natchnienie przychodzi do atelier w postaci margrabiny jakiej: portret jest lepszy, jeżeli pani ma lepszą twarz i suknię. Mówiłem o porządnych artystach, — zaczynam lekceważyć tych panów».

Gierymski używa niemieckiego wyrazu Stimmung, na oznaczenie pojęcia, które po polsku nazyv się: Nastrój, używa wyrazu niemieckiego, poniewa pojęcie Nastroju powstało przed laty trzydziest w Monachium, i w tej sferze niemieckiej zidentyfik

wało się z niemiecką nazwą, która, wskutek szczególnego pojmowania samej rzeczy, zdaje się bardziej odpowiadać jej, niż doskonały, a dziś używany wyraz polski: N a s t r ó j. Mimochodem należy zauważyć, że rola wyrazów cudzoziemskich często jest właśnie taką; oznaczają one pewne pojęcia w trochę innem znaczeniu, niż się przywykło je określać w języku własnym, oznaczają pewien przyrost idei, związany z pewnem zjawiskiem, i dla tych, którzy pierwsi poznali i pojęli ten wyraz, zdają się mieć znaczenie szersze, szczególne i do pewnego stopnia ściślejsze.

Otóż nastrój jest dziś, jak wiadomo, w mowie potocznej i w żargonie krytyki takim wyrazem, który oznacza najnowszy kierunek w sztuce i najlepszy przymiot wszechrzeczy. Po impresyoniźmie, moderniźmie i innych podobnych hasłach, któremi dawniej oznaczano rzeczy nowe i kierunki, uważane za dobre, przyszedł nastrój, n a s t r o j o w o ś ć, i *à propos* czegokolwiekbądź słyszy się i czyta ten wyraz. Ktoś, kto chce pokazać naprzykład swoje znawstwo sztuki, mówi o obrazie, rzeźbie, albo o czemś, co widzi w naturze, że to jest rzecz n a s t r o j o w a, jak dawniej mówił realistyczna, impresyonistyczna, lub wibrystyczna. Ta gra wyrazów, dopóki służy jako środek przykrycia prywatnej niewiadomości, jest niewinnym objawem snobizmu; gorzej jest, kiedy staje się podstawą krytycznych sądów, kiedy n a s t r o j o w o ś ć, na zmianę zresztą z j a p o n i z m e m, niezrozumiana sama w sobe, niewiadoma, nieokreślona, staje się miarą krytyczną i kwalifikacyjnym przymiotem talentu, lub dzieła sztuki. W Monachium, przed laty, obrazem s t i m m u n g o w y m był zawsze obraz c i e m n y. Stimmung stosował się do obrazów wieczornych,

nocnych, pochmurnych, przedstawiających mroczne zaułki i ciemne wnętrza. Wogóle było to pojęcie, które obejmowało sferę zjawisk świetlnych i barwnych o skali nizkiej, bez gwałtownych kontrastów, spokojne zestawienie plam barwnych, przyblakłych, lub stępionych, modelacyę, która nie zużywała najwyższych świateł, a obraz zestimmowany był obrazem, w którym osiągnięto całkowite zharmonizowanie, uspokojenie i wyrównanie tonu. To zacieśnione pojęcie nastroju opiera się na pewnej głębszej podstawie psychologicznej, jest rzeczywiście związane z łatwiej, niż inne, uświadamianemi stanami duszy i na inne zjawiska zostało przeniesione tylko przez analogię, nie przez ścisłą ich zgodność z pierwotnie uświadomionem pojęciem.

Ponieważ sztuka jest jednym ze sposobów wypowiadania się ludzkiej duszy, a każde wypowiadanie się przypuszcza, że są jacyś słuchacze, z którymi się chce porozumieć, wyrażenie więc pewnego nastroju w obrazie musiałoby być uskutecznione za pomocą przedstawienia pewnego zjawiska, które stale odpowiada najpowszechniej znanemu nastrojowi ludzkiej duszy. Jest to konieczne, jeżeli sztuka ma być w jakimkolwiek związku, porozumieniu z ludźmi, którzy, nie tworząc jej sami, szukają w niej wrażeń. Ale artysta jest też zarazem swoim widzem i słuchaczem, — wypowiadając się, musi on użyć wyrazów, lub kształtów i barw, które najbliżej odpowiadają nastrojowi jego duszy i napowrót ten nastrój mogą w nim wywołać.

Otóż znamy i określamy rozmaite stany psychiczne, które nazywamy nastrojami duszy: mówimy, że ktoś jest w nastroju wesołym, smutnym, melancholijnym, — złym, albo dobrym. W jakich więc zjawiskach,

objawiających się za pomocą barwy, światła i kształtu, znajdują się równoważniki, wyrazy tych stanów, tak zgodne z ich istotą, żeby, jeżeli nie u wszystkich, to przynajmniej w większości, widzenie tych zjawisk wywoływało pewien wiadomy i zawsze jednaki nastrój?

Zjawiska świata zewnętrznego oddziaływają mniej lub więcej silnie na każdego człowieka, i pewne naprzykład stany przyrody oddziaływają w sposób jednaki, wywołując jednakie zjawiska psychiczne. Jednakże ludzkość tak się już skomplikowała i zróżnicowała, że są jednostki, których stosunek do tych zjawisk stał się wręcz, powszechnie znanym stanom psychicznym, przeciwny, albo też zeszedł na zupełną obojętność; znajdują się więc ludzie, dla których wiosna jest najsmutniejszą porą roku, i tacy, dla których świst i szum wichru w nagich konarach, w ciemny, listopadowy wieczór, może być muzyką, pełną radości, ale to są wyjątki; na ogół zjawiska przyrody dość powszechnie oddziaływają w jednaki sposób na ludzką duszę. Otóż z pomiędzy wszystkich stanów natury, z pomiędzy wszystkich zjawisk zewnętrznego świata, które oddziaływają na ludzkie usposobienie, najbardziej stanowczo, wyraźnie i najpowszechniej oddziaływa chwila dogasania dnia, gęstniejący mrok wieczoru i nadciągająca noc długa i ciemna. Zachowując się obojętnie wobec całego mnóstwa stanów przyrody, wobec nadciągającej nocy, o ile tylko uświadamiają tę chwilę, wszyscy ludzie doświadczają pewnej depresyi psychicznej, pewnego minorowego nastroju, który, jakkolwiek objawia się w nieskończenie wielkiej skali psychicznych zjawisk, zawsze jednak obraca się w zakresie, na którego jednym brzegu jest stan uwagi i skupienia, cicha melancholia, oczekiwanie, tę-

sknota, niepokój, a na drugim po prostu strach, graniczący z halucynacyami słuchowemi i wzrokowemi. Oto źródło stimmungowych, jakby powiedział Gierymski, nastrojowych, jak mówimy dzisiaj, obrazów, które przed trzydziestu laty charakteryzowały dla Niemców polską sztukę. Bawili się oni w tani dowcip, twierdząc, że smutna dusza polska objawia się w ilości czarnej farby, której Polacy używają w swoich obrazach. I rzeczywiście, Polacy namalowali tych smutnych wieczorów jesiennych, tych melancholijnych, szarych godzin, tych nocy mrocznych, tajemniczych, złowrogich, więcej, niż ktokolwiekbądź w owych czasach.

Otóż cała ta mnogość odcieni ujemnych stanów psychicznych wyrasta z jednego prostego, pierwotnego uczucia strachu przed niebezpieczeństwem, które dla zwierząt i ludzi pierwotnych kryło się zawsze w mrokach nocy.

Czy będziemy na instynkt patrzeć jako na mądrość wrodzoną, rodzaj objawienia, które natura włożyła w duszę zwierząt, czy też, co jest słuszniejsze, będziemy instynkt uważać za taką mądrość, która pierwotnie powstawała, jak każdy wniosek, na drodze bezpośredniego doświadczenia, i z czasem stała się, drogą wiekowego powtarzania się, dziedzicznym stanem duszy, nie zmienia to faktu, że wobec nadciągającej nocy ludzie i zwierzęta doznają instynktownego uczucia niepokoju, trwogi, strachu, które kiedyś, kiedy niedźwiedź jaskiniowy zalegał tatrzańskie groty, było pożytecznem, a które dziś, jak wiele innych instynktów, bywa szkodliwem, szcząt-kowem zjawiskiem psychicznem, bez potrzeby zatruwa-jąc noc niepokojem, dręcząc przywidzeniami, stwarzając zmory i przerażające halucynacye.

Instynkt ten tak ściśle jest związany z istnieniem zwierząt i ludzi, że nawet zmysły nasze stają się czulsze w wieczornych godzinach. Słyszymy lepiej i odczuwamy dotykiem daleko subtelniej w mroku zapadającej nocy, niż w białe południe. To też pies, który śpi spokojnie przy mnóstwie krzyżujących się odgłosów we dnie, wieczorem, na najmniejszy szelest nastawia uszu, wpatruje się w ciemność, węszy w dal i wyje żałośnie, lub ujada na przeczuwane, kryjące się w mroku potworne bestye, z któremi jego przodkowie staczali, ciężkie i krwawe walki. Jaki urok ma szara godzina dla ludzi skupionych zgodnie razem w bezpiecznym kącie pokoju, właśnie dlatego, że są razem, że wobec czarnej, tajemniczej zasłony, zaciągającej się nad światem, pełnym groźnych i wrogich sił, tłukących się w ciemnościach, czują się oni blizko siebie, razem, ramię przy ramieniu, którem mogą się bronić. Dzieci, zbijające się w kupę gdzieś na kanapie w wieczornym mroku, powtarzają to samo, co w mrocznych pieczarach przed setkami tysięcy lat robili, biedni, gonieni i zjadani przez wszystko, co żyło mięsem — praojcowie dzisiejszych pokoleń.

Jakkolwiek przykładów podobnych jest niezliczone mnóstwo, sądzę, że tych kilka wystarczy, żeby zwrócić uwagę na pewne analogie między ludzkimi stanami psychicznymi, a zjawiskami świata zewnętrznego, analogie, które wyjaśniają pierwotne źródło pojęcia n a s t r o j u w sztuce.

VI.

Ale nie wszystkie nastroje ludzkie wynikają z wpływu zjawisk, działających z zewnątrz; są jeszcze inne, wewnętrzne, stale działające w ludzkiej duszy przyczyny, które wywołują pewne uświadamiane stany psychiczne, a których źródło możemy objaśnić tylko na podstawie ogólnych praw życia. Co żyje, musi działać. Jak wszechświat jest nieustannym ruchem, tak samo ciągłym, koniecznym ruchem, działalnością, jest życie ludzkiej duszy. Działać musi ona stale, ciągle, bez wytchnienia, aż do ostatecznego wyczerpania i znicestwienia całego tego skomplikowanego fizyologiczno-psychicznego mechanizmu. Jak nie możemy bez przykrości i szkody zatrzymać w stałym bezruchu jakiegoś mięśnia naszego ciała, tak nie możemy powstrzymać ciągłego działania naszej duszy. Jest nieprzeparta konieczność przeżywania wszystkich uczuć, funkcyonowania całego przyrządu psychicznego, jak jest niedająca się usunąć konieczność działania całego mechanizmu fizyologicznego, dopóki tylko jest jakikolwiek nadmiar siły do wyzwolenia, dopóki nie nastąpi zupełne jej wyładowanie, lub zanik.

Otóż, wskutek tej konieczności działania, pewne stany psychiczne powstają w nas i uświadamiają się, niezależnie od tych zewnętrznych dodatnich, czy ujemnych wpływów, któremi przywykliśmy je usprawiedliwiać. .

Smutek powstaje, niezależnie od tego, czy nas spotkało coś przykrego, jak radość drży w duszy, niezależnie od tego, czy w danej chwili spotkało nas coś dobrego. Nawet nienawiść i miłość powstają bezprzedmiotowo, jako skutki wewnętrznej roboty, skomplikowanych stanów psychicznych, i tylko czynnie, na zewnątrz, wybuchają, pod wpływem zewnętrznego podrażnienia, jak wybuchowa materya pod wpływem iskry elektrycznej. Ludzie u c z u c i o w i, obdarzeni ogromną wrażliwością i ruchliwością układu nerwowego, nadzwyczajną łatwością, z jaką w nich powstają i natychmiast polaryzują się pewne stany czuciowe, okazują w sposób dobitny tę nieustanną konieczną działalność władz duszy, wynikającą tylko z wewnętrznej logiki zjawisk psychicznych. I podobnie, jak stan duszy powstaje pod wpływem pewnych wydarzeń, podobnie zdarzenia ludzkiego życia są często jedynie prostym wynikiem tych wewnętrznych stanów. Zabarwienie ujemne, lub dodatnie, które ktoś stale nadaje zjawiskom życia, jest objawem i dowodem tego, że aparat psychiczny funkcyonuje stale, sam, według pewnej logiki, jak nakręcony zegar, i wytwarza ten podmiotowy stosunek do rzeczy i zjawisk i podmiotowy sąd o nich, nieraz zależny od patologicznych stanów organizmu, — choćby od prostego kataru żołądka. Całe też mnóstwo ujemnych stanów psychicznych wynika po prostu z tego, że warunki życia nie dają danemu człowiekowi możności swobodnego funkcyonowa-

nia wszystkich władz duszy, działania, które jest jej koniecznością. Głód wrażeń i głód wzruszeń jest stałym objawem psychicznym u wszystkich tych, u których życie i cele zewnętrzne nie pochłaniają całkowicie energii czynu.

Człowiek potrzebuje mieć wypełnioną świadomość czemkolwiekbądź. Bezruch ciała i pustka duszy są mu równie nieznośne. Byron mówi: — «Pusta pierś, czując otchłanie dokoła, chce je zaludnić i o boleść woła». Że tak jest, możemy codzień sprawdzać na sobie i innych. Ludzie wolą cierpieć, niż nic nie czuć, ludzie naturalnie tacy, których życia nie wypełnia po brzegi czyn, lub których pragnień nie zaspakaja to, co stanowi treść życia karmnego wieprza.

Sztuka, która z jednej strony służy do wyrażania tych stanów, zużycia tego nagromadzenia energii psychicznej, z drugiej jest tym środkiem, który pobudza do ruchu, doprowadza do uświadomienia te stany, do których jesteśmy zdolni i których odczuwanie jest konieczną potrzebą naszej duszy. Psychologia sztuki opiera się w znacznej części na tem wydobywaniu, rozpętywaniu i doprowadzaniu do świadomości stanów czuciowych, leżących w duszy w stanie potencyalnym, jest ona tą iskrą, która sprowadza wybuch psychicznej energii. Każdy człowiek ma w sobie coś z bohatera i coś z filistra, coś z anioła i coś z bydlęcia, — sztuka dobywa z ludzi te rozmaite stany i daje możność przeżywania ich, bez odpowiednich faktycznych życiowych wypadków. Urzędnik pocztowy, zapisujący całemi dniami, z szybkością i równomiernością maszyny «recepisy», ma w swojej duszy cały układ władz, uzdalniających go do przeżywania stanów psychicznych i wzruszeń, których

mu nigdy życie nie pozwoli przeżyć faktycznie. Urywając też sobie nocy, będzie zalewał się łzami nad historyą jakiejś, wymarzonej przez poetę, nieszczęśliwej i tragicznej miłości, będzie walczył po bohatersku razem z żołnierzami Sienkiewicza, albo będzie przeżywał ten stan współczucia, graniczący z wybuchem płaczu i zmieszany z jakimś beznadziejnym humorem, z jakim Prus patrzy na życie. Oczywista rzecz, że sztuka, ciągle rozszerzając zakres tego, co ma wyrażać, musiała też dążyć do wypowiedzenia tych stanów, musiała nagiąć tak swoje środki, żeby nastrój ludzkiej duszy, nie towarzyszący żadnym konkretnym zjawiskom, zdołać wyrazić i narzucić go innym, żeby suggestyonować, nietylko pewne myśli, pojęcia i realne obrazy, ale dójść do wydobycia nadto bezprzedmiotowych, acz uświadamianych, stanów psychicznych. Na to zaś, aby to wyrazić, trzeba mieć, jak w malarstwie, w zjawiskach barwy, światła i kształtu, odpowiednie środki.

Sztuka posługuje się w tym wypadku wszystkiemi zjawiskami, jakie tylko przy pomocy wzroku mogą się dostać do mózgu. Działanie bezprzedmiotowe, absolutne, barwy na mózg, zjawiska przyrody i ludzkiego życia, symbole ludzkiej myśli, wszystko to kombinuje się w pewien symbol, który jest tem doskonalszy, tem pewniej prowadzący do celu, im mniej twórca ma świadomości znaczenia tych środków, im bardziej jest oddany na wolę prostej, bezpośredniej potrzeby wypowiedzenia siebie, potrzeby, która zawsze znajdzie najodpowiedniejsze, najlepiej przystosowane środki, i które, nawet rażąc z początku, w końcu zaczynają działać na widzów.

Jakkolwiek sprawa bezpośredniego działania barw na zjawiska psychiczne nie jest jeszcze poznana, działanie to nie ulega żadnej wątpliwości; z drugiej strony należy stwierdzić, że świat widzialny, nietylko w wieczornej porze, łączy się z nastrojem ludzkiej duszy, że pewien zakres takich stanów ma swoje równoważniki w tem, co się dzieje w naturze, w tem, jak się to oczom przedstawia, czyli, że nastroje ludzkiej duszy mają odpowiednie nastroje w naturze, którymi malarstwo może wyrazić i stan psychiczny artysty, i wywołać odpowiedni nastrój w widzu.

Gierymski, pisząc o Stimmungu, mówi, że rozumie go, nietylko w pejzażu; oczywista rzecz, gdyż malując «Plac Zgody», lub zapadający mrok nad Sekwaną, malował miasto, ale i tu, i tam, jego Stimmung, oparty jest na zjawisku świetlnem i barwnem, tem samem, które nadaje podobny nastrój pejzażom, i który Gierymski malował w swoich pejzażowych obrazach. W pojęciu Gierymskiego Nastrój jest w naturze zjawiskiem, trwającem krótko, i dlatego to, mówi on, że do malowania Nastroju, potrzebny jest największy skarb malarza: pamięć artystyczna, — i nietylko zjawiskiem krótko trwającem, ale, jak widać z obrazów, które wtenczas malował, jest zarazem motywem mrocznym, opartym na jakiemś wieczornem lub nocnem przyćmieniu, w które wdziera się naturalne, czy sztuczne, nie dające się przestudyować, światło. Słowem, zakres Nastroju Gierymskiego zbliża się do poję' jakie powstały przed trzydziestu laty w Monachiur Gierymski, który nigdy prawie nie mówił o jakiejko wiek treści myślowej, lub czuciowej obrazu, i w tyı wypadku mówi o odczuciu, uświadomieniu i zapamięt

niu jedynie zjawiska wzrokowego, nie wyprowadzając zeń żadnych dalszych kojarzeń się wyobrażeń, czy uczuć. Jego «Sekwana», ginąca w mroku wieczoru i ciężkich oparach kurzu i węglowego dymu, nad którymi, jak potworny ogon komety, przez cały obszar nieba świeci się smuga wieczornej zorzy, a u dołu gra stłumionemi barwami połyskliwa woda, — może na kogoś robić, lub nie, melancholijne wrażenie, ale musi uderzać cudownie odczutym i oddanym pewnym stanem natury, o wyrazie wybitnym i jasno określonym. Gierymski, wśród tego mnóstwa podobnych zjawisk, wybiera te, które, bądź co bądź, łączą się z jego poczuciem i potrzebą dekoracyjnego rozkładu barw i świateł. Tak wieczór nad Sekwaną, jak i pomnik Gambetty i inne ówczesne obrazy, są oparte na zdecydowanym i wyraźnym układzie ich sylwet, na utrzymaniu, o ile tylko motyw pozwalał, w wielkich masach, kilku zasadniczych plam barwnych i świetlnych.

Takie chwile w naturze, które zdają się mieć pewien nastrój i które, w sposób szczególny, działają na duszę artysty, są zjawiskami trwającemi krótko i ograniczonemi u początku i końca innemi, powszedniejszemi, trwającemi dłużej, nie działającemi tak silnie na wrażenia — pozbawionemi zdecydowanego, wybitnego wyrazu.

Gdyż natura ma wyraz tak samo, jak ma wyraz twarz ludzka, i Gierymski, mówiąc z taką pogardą o portrecistach, popełnia ciężką niesprawiedliwość, zapominając o tym najtrudniejszym, najsubtelniejszym Nastroju, jakim jest wyraz ludzkiej twarzy, o Stimmungu, którego namalowanie wymaga równie artystycznej pamięci, i ponad pamięcią, własnej zdolności odczuwania całego, niezliczonego mnóstwa stanów i odpowiednich

im wyrazów. «Margrabina» może być najcudniejszą sama przez się i mieć najpiękniejszą suknię, — nic to nie pomoże. Płytki talent nie zrobi z tego nic więcej, nad pospolite, co najwyżej, studyum kształtu i koloru twarzy i sukni. Carolusowi Durand pozowała Helena Modrzejewska, jedna z najgłębiej ujawniających duszę ludzką twarzy, — zrobił on tylko portret jej sukni. Lecz, jeżeli nawet weźmiemy największych, i zestawimy obok siebie Rembrandta, Velasqueza, Halsa, Van Dycka, zobaczymy, że nawet na tych szczytach sztuki, różnice w tem, co każdy z nich był w stanie zrobić z portretu, są ogromne, tak niespodzianie wielkie, że się człowiek zdumiewa swemu odkryciu. Doświadczenie takie mogłem zrobić, dzięki wspaniałej kolekcyi najdoskonalszych, jakie istnieją, reprodukcyi z obrazów tych mistrzów, zebranej przez profesora Józefa Siedleckiego w Krakowie.

Mogąc odrazu przejrzeć kolejno po kilkadziesiąt Van Dycków, Halsów, Velasquezów, potęgując ciągle wrażenie doskonałości, kiedy się przyjdzie do Rembrandta, nagle doznaje się wrażenia, jakgdyby znikły obrazy, znikły Braunowskie i Hanfstänglowskie pigmenty i przemówili ludzie żywi, którzy ani myślą pozować malarzowi i pozwalać badać kształt swego nosa, oczu, lub wygięcia warg, tylko są w bezpośrednim z nim stosunku, po prostu są żywi, mówią i pojmują, co się do nich mówi. To także Stimmung, na którego wydobycie potrzeba najdoskonalszych, najsubtelniejszych władz talentu, gdyż nikt nie jest w stanie pozować do wyrazu, tak samo, jak nie pozuje, kłębiąca się w porywie cyklonu, chmura. Sam Gierymski pokazał, że portret jest czemś, jako temat malarski, do ma-

jec· dnie z jego założeniem, potrzeba
owych przymiotów talentu.
listów z Paryża, Gierymski pisze:
się, że nie będę miał czasu na zro-
óry oni tu tak cenią; chcę zrobić swój
wa. Gęba sobacza, ale mam oczy

ı, bodaj że namalował, ale go nie znam.
. ielkiej Wystawie sztuki polskiej we Lwo-
. 894, znajdował się własny portret Gie-
dący własnością hr. Milewskiego. Portret
j najświetniejszem dziełem, w oddziale naj-
alarstwa polskiego, dziełem, obok którego
stawić jeszcze, jako świetny blask barwy,
Stanisławskiego. Jest to tak skupiony i wy-
raz zdenerwowania, niepokoju, napięcia myśli
ego jej skoncentrowania, że widz z trudnością
przenikające spojrzenie i nie mógłby długo
ać sam na sam z tym człowiekiem, który się
czy i nigdy nie odpocznie, którego szare, sze-
twarte oczy mają brutalną hardość patrzenia do
uszy widza i równą szczerość odsłonięcia tego,
ę poza niemi dzieje w duszy artysty. Jest to także
trój, który się streszcza jednym wyrazem: nie-
ój.

Gierymski, zanim doszedł do sformułowania zaga-
ień swojej sztuki w jednem dążeniu do wyrażenia
astroju, zanim, przesycony analitycznemi studyami
ął odrzucić to wszystko i zaczął dążyć do od-
a, po prostu, skoncentrowanego swego wraże-
zajmowania się rzeczowem znaczeniem przed-
rzechodził długo jeszcze całe mnóstwo prób,

wahań i pastwienia się nad swojem malarstwem. Ściśle mówiąc, nie porzucił on nigdy w zupełności tematów, które wymagały pracowitego studyowania, ani nie przestał szarpać się tem, jaki, z jego prób, studyów, prac przygotowawczych, był ostateczny rezultat w obrazie.

Estetyka dawniejsza wyobrażała sobie, a najnowsza zaczyna wracać do tego błędu, że całe zagadnienie artystyczne malarstwa, redukuje się do jakichś koncepcyi umysłowych, i że wszystko, co czyni malarz, jest w związku wyłącznie z kwestyą wyrażenia tych koncepcyi, że poza tem jest tylko tak zwana technika, która już nie należy do artystycznych pierwiastków dzieła sztuki i w której niema już nic do wyłowienia, za pomocą idealnej wędki. Tymczasem o właściwej technice nie wiedziano nic, a to, co się nią nazywało i było spychane między rupiecie, było właśnie treścią artystyczną zagadnień malarstwa, treścią, która, jak pokazuje historya Gierymskiego, mogła po brzegi wypełnić życie, tak niezwykłego, jak on, człowieka.

Gierymski, w swoim samokrytycyzmie, nie mógł ani na chwilę przestać badać, sprawdzać i roztrząsać swojej twórczości, zestawiając ją i z naturą, i z tem, co się działo w dawnej i współczesnej mu sztuce. Wieczny rozbrat, między jasnością i doskonałością myśli a jej ostatecznem wcieleniem, utrzymuje go w ciągłej czujności, w ciągłem zastanawianiu się nad tem, dlaczego rezultat jego usiłowań jest inny, niż założenie, w czem i jak należy się poprawić, żeby iść dalej i wyżej.

W liście z Monachium pisze w r. 1890: — «Czekam na Milewskiego, który ma lada dzień przyjecha z Berlina, zobaczyć skończony obraz, jeszcze obstalo-

wany w Warszawie, i zamówić nowe Świństwo, które ma być z morza. Mówię świństwo, bo wątpię, żeby motyw morski mógł być w moim talencie, na to trzeba człowieka urodzonego nad morzem. Na poprzednim wiejskim tak się złapałem, żem sobie wymówił, żeby nigdzie nie wystawiał. Obmierzł mi tak, że choć jest masa rzeczy w nim do poprawienia, nie chcę za nic już nad nim robić».

A dalej, w parę miesięcy, pisze: — «Co prawda, z mojemi obrazami jest komisch, wyglądają wśród zabielonych obrazów, jak drzwiczki od pieca kaflowego otwarte. Podobno się jednak podobają. W rezultacie przyszedłem do wniosku, że muszę zmienić technikę i szerzej brać motywy. Tylko szerokie rzeczy widać; dalej, przy tak przytłumionem przez siatkę świetle, jak na dużych wystawach, nie można używać całej skali siły, inaczej, tak jak ze mną: drzwiczki od pieca».

To, że obraz robił na wystawie wrażenie otwartych drzwiczek od pieca, wynikało też z tego, że w pracowniach, o bardzo silnem i wielkiem świetle, maluje się mniej kolorowo, czarniej i twardziej, ponieważ w wielkiem natężeniu światła, najmniejsze zabarwienie tonów, nawet bardzo ciemnych, już jest widoczne, a wskutek silniejszej irradyacyi występują pośrednie tony, które w przytłumionem świetle na wystawie znikają i płaszczyzny cieniów i świateł przeciwstawiają się sobie ostro i twardo. Gierymski, zapewne, nie zdawał sobie wtenczas sprawy z tego zjawiska, a w tem, co mówi, widać już początek tej zdecydowanej krytyki, tej pochyłości, po której on przejdzie niezadługo do sformułowania Stimmungu i dążenia do wydobycia

się ze swoich dotychczasowych zaciekłych, szczegółowych studyów.

Ile jednak ich kosztował jeden tylko obraz, ile energii, uczucia, interesu wkładał on w wykonanie jednego motywu, widać to w listach, dotyczących jego obrazu, przedstawiającego: Operę paryską przy oświetleniu elektrycznem.

Pisze więc w lutym 1891 roku: — «Stimmung jest zawsze trudnym do schwycenia, nie wraca się, a to driaństwo można niby co drugi dzień obserwować, ale na co się to zda! Do światłocienia rysunkowego dobrze, ale kolor — ciągle inny. Nie śmiej się! Raz światło wyżej, raz niżej w kloszu, raz niebieskie, drugi raz żółte, lub inne, naturalnie i różnym kolorem oświetla gmach, a architektura skomplikowana do dyabła. Już mi było zu wider, chciałem rzucić, wstyd było. Bez zrobienia zaraz kopii mniejszej nie wyjdę na swoje, ażeby robić dobrze, też trzeba pieniędzy. Zdaje się, że ludzie nie będą się śmiać z tego obrazu. Ale przebolałem już to, że nie skończę na salon. Poślę do Londynu, Berlina, także do Monachium na wystawę. Piszę ci tylko o obrazie, bo cały w nim siedzę, trudno mi pracować, bo bóle nerwowe przytem mnie męczą. Nie byłem na pogrzebie Meissoniera, szkoda. Jednak mu oddali Francuzi, co mu się należało; myślałem, że będzie gorzej. Jutro znowu do elektryki, znowu piła. Naprawdę, to, co robię, nie blaga, trochę wiesz, że światłem musi się grubo położyć, trochę za grubo, żeby światło boże pomogło do jasności, to wszystko — reszta solidne. Aj! jeszcze jedno, obraz za ciemny».

Dalej w kwietniu pisze: — «Bieda, nie mogłem skończyć obrazu na salon, a terminu prolongacyjnego

do 15-go, zdaje się, że nie będzie. Wczoraj trzeba było oddać, 5-go miałem gotowy, ale nie zesztymowany — nie oddałem. Przy tych warunkach, w jakich robiłem go pod koniec, będzie może lepszy, niż myślałem. Garnier, który się nosi, jak tu mówią, ze swoją Operą jak z honorem Francyi, zmienił od dwóch miesięcy oświetlenie i zrobił świństwo, nietylko dla mnie. Spaskudził dobry motyw malarski. Rozumie się, o studyowaniu obrazu mowy nie mogło być, robiłem z przypomnienia. Poczciwy Milewski przysłał mi tu na wystawę «Trąbki», miałem obraz w atelier., mogłem obydwa porównać. Moja Opera z Garnierem jest lepsza. Mój Stachu, nie pisałem ci, co myślę o twoim artykule o mnie, bo mi naprawdę trudno było powiedzieć, za dobrześ o tym obrazie napisał, teraz widzę po paru latach nieoglądania obrazu. Słusznie napisałeś o przyciemnianiu, podnoszeniu skali, tak jest. — «Trąbki» są liche naprawdę, i nie zdziwiłbym się, żeby ich nie przyjęto na wystawę, twarde! i nic perspektywy. Mój ostatni obraz, choć ciemny, bo noc, ale zupełnie przeciwny w pojęciu. Nie mogłem po prostu mieć «Trąbek» w atelier, musiałem odstawić do ściany. Milewski mi obraz kupił i po królewsku zapłacił. Będzie za co parę innych zrobić. Jak skończę, za jaki tydzień, na trzy dni na trawę, albo do Londynu, zobaczyć, czyby stamtąd nie można było co zrobić. — W lecie tam niema mgły. Będę, zdaje mi się, robił plac Luwru z pomnikiem Gambetty, wieczorem, z elektryką, o deszczu, szary motyw, ale dobry. Z nad Sekwany mam także parę mniejszych, ze statkami i światłami żółtemi i czerwonemi. Nie dziw mi się, że trochę idę w jednej rzeczy, lubię ją, a robiąc pewną seryę, łatwiej wyjść. To, coś pisał o mnie, że nie robię figur

dla figur, słusznie, myślałem trochę o tem, zdaje mi się, że to mizantropia, bo jak mniej ludzi pragnę, jako towarzyszy, tak i mniej znaczą oni u mnie w obrazach, dodaj niechęć do obcowania z modelem, tym psem. Nie wiem, czy co zrozumiesz z mojego pisania, siedzę w Café, wśród masy ludzi i Węgrzy dudlą czardasy. Jestem zmęczony, śpieszyłem się, żeby skończyć na 5-go, nie udało się. Niech cię djabli!»

W maju donosi: — «Będę się starał moją «Operę» wystawić w galeryi Petita, zanim ją poślę dalej. Stoi jucha w atelier, przeszkadza mi zacząć cokolwiek innego, czekam na ramę».

W listopadzie wraca do sprawy tej «Opery»: — «Pisałem ci pewnie, że mi się zmarnował obraz. Muszę wystawić go z dwoma innemi w przyszłym salonie (także elektryki — Louvre). Chciałbym bardzo, żebyś go widział. «Operę», jako Milewskiego, wystawię w kwietniu i w Warszawie. Ciekaw byłbym, cobyś powiedział; powtórzony obraz o wiele lepszy i świeższy w pojęciu. Szkoda, nie wiem, czy poślę do Polski ten, który teraz zacząłem, szczególniej co do tego ciekawbym był twojego zdania. Abakanowicz ma dosyć sprytu artystycznego, wydał mu się dekoracyą, jak jakiś motyw z tysiąca i jednej nocy. Jeszczem do tych motywów się nie zniechęcił, co prawda nie miałem do tego sposobności: jeszczem ich nie wystawiał. Nie śmiej się z tego, co chcę napisać: Oto jestem już o wiele moderniejszy! Ta moderność polega, a co bardzo ważne, na zdecydowanym kolorze, położonym prawie odrazu, bez p e-męczania płótna ciągłemi laserunkami, i malowanie ś. e-żemi kolorami, bez pastwienia się nad obrazem dla y-dobycia siły i plastyki. Cóż za plastyka jest w nc y,

przy lampach!? Żadna. Przedmioty dalsze, silniej oświecone, występują bliżej».

W grudniu tegoż roku pisze: — «Przygotowałem mój jeden Louvre niezły, i wróciłem do mojej starej «Opery» przed przewerniksowaniem i widzę, że dobrze podława, chociaż powtórzona. Jak ja mogłem taki motyw chcieć zrobić. Co chcesz, byłem chory. Dziś kości nie bolą mnie, przynajmniej mniej, niż zwykle, przyznaję więc spokojnie: żem lichy obraz zrobił. Ostatni lepszy, i niech mnie djabli wezmą, jeżeli następne nie będą ciągle lepsze».

Cały zatem rok, taki jeden obraz wraca mu na myśl, wisi nad nim, jak zagadnienie nierozwiązane, pragnienie niezaspokojone, cel upragniony, a nieosiągnięty. Tylko, że Gierymski jest jakiś naprawdę zdrowszy w tym Paryżu; dzielniejszy i, pomimo wszystkich napaści rozpaczy i zdenerwowania, sprężystszy, odporniejszy i odginający się łatwiej po każdym ataku złych usposobień, lub niepowodzeń w sztuce, o których on sam tylko wiedział, walcząc z sobą i swoim samokrytycyzmem; gdyż na zewnątrz było przeciwnie, obrazy jego, pojawiając się na wystawach, przyjmowane były z ogromnem uznaniem.

Dawniej, w innych warunkach, ta walka z obrazem, z jego światłem, barwą i formą, niekiedy prowadziła do takiego zdręczenia, wyczerpania, przedrażnienia, że się chwilami wydawał sam sobie waryatem. Kiedyś, jeszcze w Warszawie, Gierymski malował obraz, przedstawiający wnętrze wagonu, w którym siedziała jakaś kobieta. Przez okno wpadało słońce i łamało się po sukni i po czerwonym aksamicie siedzenia. Gierymski miał wtenczas pracownię w domu Bayera, w tej wieży

oszklonej, i światło ostre i drażniące wdzierało się tam gwałtownie, wywołując jakieś szalone zmęczenie oczu. Każdy zresztą malarz, przez dłuższy czas malując wielką plamę jaskrawo-czerwoną, doznaje w końcu tego stępienia wrażliwości, które prowadzi do nieskończonych przemalowywań, w celu podniesienia wartości czerwonego tonu. Cóż mówić o Gierymskim z jego nadczułością i łatwością reakcyi. Zwalał on góry cynobru i wszelkich lak czerwonych, rozjaśniał plamę światła i pogłębiał mrok reszty obrazu, a tymczasem zmęczone oczy widziały ciągle brudną, żółtawo-szarą plamę, której nie można było już podnieść, wyczerpawszy do ostatka całą siłę wszystkich znanych farb czerwonych. Jednego dnia, dręcząc się dalej nad tem zagadnieniem, doszedł do takiego zmęczenia i wyczerpania, że już nie reagował wcale na barwę czerwoną, nie miał środków na dalsze malowanie, cisnął paletę, uciekł z pracowni i pojechał tramwajem do Łazienek. Popołudniowe długie cienie zalegały ulice i aleje, lecz kiedy wyszedł na szersze miejsce, gdzie się wdzierało słońce, zobaczył, że wszystkie drzewa, krzewy, trawa łąk i łodygi kwiatów, — wszystko było jaskrawo-czerwone. Myślał, że oszalał, że dostał obłędu na punkcie tej przeklętej czerwonej plamy. Padł w trawę i nie śmiał podnieść oczu, bojąc się, że znowu ujrzy ten świat palący się pożarem cynobru i japońskiej laki. Leżał długo, a przez ten czas oczy wypoczęły, i kiedy w końcu, nieśmiało podniósł wzrok, drzewa były po dawnemu zielone, — więc nie zwaryował! Ale obrazu nie skończył, jak nie skończył tylu innych, albo skończone skrajał na kawałki, lub skopał nogami, nie mogąc wskutek nerwowego wyczerpania, dojść do porozumienia ze swojem dziełem, lub

wskutek wygórowanych żądań, które mu stawiał, nie mogąc zgodzić się na osiągnięty wynik.

Gierymski nie był nic a nic pokornym, ani skromnym w swoich dążeniach i wyobrażeniach. Był ambitnym i dumnym, jego pragnienia były wielkie, miara, którą mierzył swój talent — również; ale miał jednocześnie do najwyższego stopnia rozwinięty samokrytycyzm.

Właściwie, twórca nie może być skromnym, nie może myśleć, że to, co tworzy, jest i będzie liche. Musi się on uważać, w swojem sumieniu, za bezwzględnie wyższego ponad wszystko, tak wysokiego, że się z nikim nie może i nie chce mierzyć. Kto nie ma wiary, że może zrobić dobrze, najlepiej to, co zamierza, ten nie ma prawa tworzyć. Gierymski wierzył, że to, co robi, to, co chce zrobić, jest bezwzględnie doskonałe; ale jego wielka inteligencya jasno mu wskazywała, że to, co zrobił, nie jest jeszcze tem, co zamierzał.

Ta inteligencya i ta dumna zarozumiałość wykluczały wszelką próżność. To, co on w swojej pracy uważał za «Świństwo», tego nie zamieniłyby w jego przekonaniu na arcydzieło żadne medale i honorowe dyplomy, któremiby na wszystkich wystawach obwieszono tę jego pracę. Był on tak dumnym i miał takie poczucie bogactwa swojej natury, że to, co stanowiło śmietnik jego pracowni, mogłoby się komuś wydać skarbem. Tak, jak w kupie łachmanów, znalazłem ową «Babę», która wszędzie, gdziekolwiek była wystawiana, budziła entuzyazm, tak samo innym razem znalazłem w starym mantelzaku, wśród starzyzny i brudów, mały obrazek, malowany na desce, przedstawiający piętrzącą się do góry ulicę jakiegoś malowniczego włoskiego Borgo.

Obrazek malowany wprost z natury, skończony pod jej bezpośredniem wrażeniem, bez przemalowywań, cudowny, jako malowniczość, światło, blask barw i subtelność skończenia. Powtórzyła się scena z «Babą»; — ostatecznie obrazek wystawiony, w tejże chwili został nabyty przez malarza Horowitza, który wtenczas mieszkał jeszcze w Warszawie.

A ile takich świetnych rzeczy, których nikt nie wyłowił z bagniska śmieci, marniało i ginęło!

Wogóle, powiedzmy na pochwałę tamtej generacyi, że wszyscy prawie mieli tę wspaniałą dążność i tę magnacką jakąś rozrzutność traktowania siebie. Tej meskineryi, z jaką dzisiaj artyści każdy swój szpargał, parę kresek na krzyż, lub byle jaki kulfon, nasmarowany węglem, obnoszą po wystawach, reprodukują w najrozmaitszy sposób, narzucają uwadze innych, — tej meskineryi, nie znaliśmy. Może nawet szkoda stąd dla sztuki. To, co zginęło z Chełmońskiego i Gierymskiego, dziś mogłoby stanowić skarb nieoceniony; ale, oceniając dusze tych artystów, człowiek z przyjemnością myśli o tej szerokości natur, o tej wspaniałomyślności ich stosunku do własnych talentów. W owych czasach to, co dziś jest ujawniane, uważało się za materyał na pośmiertną wystawę, zostawiało się innym robienie z nas relikwii, o ile kto był tego wart. Dziś widzimy co innego: po dzisiejszem pokoleniu, nie trzeba będzie szukać, po manowcach życia, śladów ich twórczości, wynoszą oni na targ wszystko, co tylko zdołają zrobić, *rozmyślnie* nawet robiąc szkice i niedokończone poematy...

Tkwią jednak w tem inne, głębsze objawy. Usamowolnienie sztuki z akademizmu, ze szkolarstwa, z r-

dantyzmu i rzemieślniczej sumienności, a jednocześnie może silny wpływ japonizmu, który w swoich najdoskonalszych objawach jest subtelnym szkicem, zwróciło uwagę artystów europejskich na ich własny szkic, na ten najszczerszy, najsubtelniejszy objaw artyzmu, w którym bywają zmateryalizowane najcenniejsze przymioty talentu i indywidualności. Żebyśmy dawniej zwracali taką uwagę na nasze szkice, mniejbyśmy się zdziwili japonizmem, mniej zdziwili i mniejbyśmy byli nim przytłoczeni. Otóż w tych współczesnych przejawach artyzmu, w tej chęci ujawniania wszystkiego co z pod ręki wyjdzie, tkwi też i ten bardzo dodatni zwrot w rozwoju sztuki. Fatalnością jednak ludzkiego umysłu jest, że to, co na razie jest szczerym, bezpośrednim objawem potrzeby duszy, staje się potem rozmyślnem stosowaniem pewnej konwencyonalnej formy. Na tej właśnie drodze, z chwilą, w której ustaliła się szkicowa forma obrazu, zaczyna się robić szkic rozmyślny. Obok wystawianych też szkiców rzeczywistych, zjawia się powódź szkiców podrobionych, w których z przedziwnym sprytem są użyte zewnętrzne cechy roboty powstałej w nagłym i nierozważnym wybuchu energii artystycznej.

Bądź co bądź, nie wiem, czy dziś znajdzie się ktoś, któryby, jak Gierymski, zdarłszy sobie do krwawej boleści duszę nad obrazem, napisał potem o nim: — «Skończyłem tego driania!...» i wył latami nad jego podłością! Wynika też to i z tego, że im konwencyonalniejsza sztuka, im bardziej opiera się na ornamentacyjnym motywie, im bardziej na wierzchu pozostawia konwencyonalne środki artyzmu, im mniej bezpośrednio styka się

z naturą, tem mniej męki dla malarza i większa łatwość osiągnięcia zadowolenia.

Z drugiej strony, o ile ta cześć wychodzi, nie od artystów samych, lecz od ich otoczenia, jeżeli jest wynikiem głębokiego zamiłowania do sztuki wśród widzów, tem lepiej dla niej, tem mniej talentów i dzieł się marnuje. Nie było też lepszej epoki dla sztuki, jak dzisiejsza. Każda próba tworzenia, każdy jakikolwiek wysiłek talentu, najsłabszy znak oryginalności, przyjęty jest z tą dobrą wiarą i myślą, że może w tem coś tkwi szczególnego, niezwykłego. Jeżeli też była kiedy chwila, w którejby z łatwością mogli się wykształcić krytycy sztuki, to właśnie jest teraz, kiedy cały inwentarz dawnej twórczości jest dostępny dla wszystkich, a jednocześnie skrzętność, z jaką każdy objaw współczesnego artyzmu wynosi się na światło dzienne, dochodzi do ostatnich granic. Przeglądając takie «Studio», widzi się całą szerokość i pobłażliwość sądu, i całą objektywność i ostrożność w krytykowaniu, a zarazem ufność w dobrą wiarę każdej próby wyjścia z rzeczy znanych i odkrycia czegoś nowego. Dawniej tego nie było, a że ludzie tamtego pokolenia mieli cele dalekie a ambicye wielkie, nie szanowali więc i nie ujawniali tak skrzętnie tego, co w drodze do tych celów, jako przygotowawcze prace, się robiło. Powtarzam, szkoda stąd dla historyi sztuki niezawodna, ale przeświadczenie o pewnej wysokości tonu artystycznych dążeń narzuca się samo umysłowi.

Pisząc tu o Gierymskim, musiałem poruszyć duż kwestyi, bądź bezpośrednio stanowiących o jego twó czości, bądź też wynikających z tej twórczości, jak jej dalsze skutki, ale dotąd nie powiedziałem nic o ta

zwanej treści jego obrazów, o anegdocie, myślach, uczuciach, w nim zawartych. Gierymski był malarzem, i ze zjawisk życia wyłuskiwał, jeżeli nie wyłącznie, to głównie, ich treść malarską. Jakikolwiek był jego obraz, był zawsze malowniczy, prawdziwy i żywy. Przedstawiał on pewne zjawisko życia ludzkiego, lub życia przyrody, widziane z tej strony, z której ono może najpewniej i najkonkretniej objawić się w malarstwie.

Dalsze konsekwencye nie obchodziły go wcale. Nie chciał on, ani narzucić widzowi swoich pojęć, ani zmusić go do wspólnych z sobą wzruszeń; on nawet o nim nie pamiętał, nie wiedział i nie myślał o zaszczepianiu w jego duszy tych, czy owych stanów. Zostawiał mu całą swobodę zachowania się wobec zjawiska, ale samo zjawisko odtwarzał z całą pasyą, zaciekłością i męką, dążąc do wydobycia jego cech indywidualnych, jego charakteru szczególnego, wyłącznego. Zakres zaś zjawisk, które Gierymski odtwarzał z jednaką doskonałością, jest nadzwyczaj szeroki. Nie krępowały go żadne przedmioty, żadne zacieśnienia motywów, ani żadne techniczne zjawiska, wynikające z formatu obrazu.

Od czasu, kiedy, jeszcze będąc w monachijskiej akademii, malował scenę z Szekspirowskiego Shyloka, trzymaną w rozmyślnie stylizowanym charakterze włoskiego malarstwa z piętnastego wieku, czego nadal już nie powtarzał, maluje on jakiś czas obrazy z figurami ludzkiemi, z zaciekłością studyując jednocześnie całość obrazu i mnóstwo najdrobniejszych jego części składowych. «Gra w Mora», przedstawia włoski szynk przy oświetleniu gazowem, utrzymanem z niesłychaną prawdą, przeprowadzoną do najsubtelniejszych finezyi światłocienia, wynikających ze skrzyżowania się wielu pło-

12*

mieni oświetlających. Barwna strona obrazu, utrzymana na tym samym poziomie doskonałości, daje świetnie harmonizowane, zatopione w ciepłem świetle, plamy barw lokalnych, utrzymane w światłach, cieniach, i refleksach w ściśle prawdziwem natężeniu tonów barwnych. Figury ludzkie, rysowane doskonale, modelowane bez śladu maniery i zgodnie z trudnem oświetleniem, padającem z kilku ognisk, są zarazem pełne charakteru i wyrazu.

Drugi obraz z tych czasów, «Austerya w Rzymie», oparty na innym motywie oświetlenia, inny w formacie, obok tych samych zalet rysunku i charakteru figur, przedstawia inną stronę jego, tak bogatego w środki, talentu. Poczucie dekoracyjnej wartości barwy i dekoracyjnych kontrastów w tonie i modelacyi płaszczyzn, rzuca się w oczy w tym obrazie. W ciemnem wnętrzu, do którego wdziera się jaskrawe światło przez szyby we drzwiach, grupa włoskich dziewcząt, młodych citadinów, żołnierzy i robotników, rysuje się, albo ciemnemi sylwetami, albo pasmami światła, czepiającemi się sylwet, wydobywającemi z cienia tu smugę czerwonego szalu, tam kosmyk włosów, lub mosiężną gwiazdę na żołnierskiej czapce. Światło rozsypuje się po izbie, połyskując w szkle butulek i szklanek, odbijając się od powierzchni stołów, krawędzi ławek i krzeseł, i kamieni sterczących w klepisku. Im dalej ode drzwi, rozprasza się coraz bardziej i gaśnie w kątach, ledwie muskając, okryte kozią skórą nogi, jakiegoś drzemiącego chłopa.

Oprócz mnóstwa, zniszczonych w porywie szal stwa obrazów, jeszcze w Rzymie, to, co Gieryms przywiózł do Warszawy, był to materyał, przeważn jeżeli nie wyłącznie, na obrazy, w których figura ludz

była głównym motywem kształtu, na którym opierał się układ barwnych i świetlnych plam kompozycyi. Owa świetna «Altana», która tak nieszczęśliwie skończyła, miała figury prawie naturalnej wielkości. Do obrazu zrobione były pyszne studya figur i głów pojedyńczych, i mnóstwo szczegółowych części tła i akcesoriów. Obraz, sformułowany kapitalnie w barwie i świetle, skomponowany był z całą prawdą układu, jaką nowoczesne malarstwo zdobyło, prawdą, w której rozwinięciu wziął tak znakomity udział Maks Gierymski, a której z takiem rozumowem przekonaniem trzymał się Aleksander. Wszystko to rozsypało się gdzieś, nie ujęte nigdy w skończoną całość, a obraz, pocięty na części, stanowi kilka fragmentów, znajdujących się w rozmaitych zbiorach.

Im dalej idzie Gierymski w swojej twórczości, tembardziej znaczenie ludzkiej figury staje się podrzędnem, aż w końcu ona, jako główny motyw, znika z jego obrazów i «pies model» przestaje go trapić. Zjawisko to ukazuje się nietylko w twórczości Gierymskiego. Wielu z naszych malarzy przeszło tę samą kolej i tak samo ocknęli się w czystym pejzażu.

Dość wspomnieć Chełmońskiego, tak szalenie bogatą twórczość i ten tłum ludzi i koni, który on namalował, zanim się zwrócił do samotnych dumań nad cichemi wodami stawów, zarośniętych liliami, lub nad smugami żółtych kaczeńców, bramujących sine oka wiosennych zalewisk.

Gierymski nie zatrzymał się na żadnej zacieśnionej sferze przedmiotów, lub motywów. Gdziekolwiek się znalazł, wydobywał ze swego otoczenia obrazy, których nigdy nikt inny nie dopatrzył. Wychodzi on na ulice

miast, nad piaszczyste łachy i osypujące się urwiska Wisły, idzie między mury starożytnych polskich miasteczek, na place Warszawy, Paryża i Monachium, łożyska Sekwany i brzegi morza, zagłębia się we wnętrzach starych katedr włoskich, w ciemnych zaułkach Borgo. Dla jego umysłu, dla jego rodzaju uzdolnienia i jego umiejętności malarskiej, wszędzie, gdzie tylko jest światło, jest temat do obrazu. Wszystkie te, tak różne przedmioty, są dla niego pobudką do pokazania natury pod różnymi promieniami światła, wśród sceneryi, jaką w naturze urządza słońce, księżyc, cienie chmur, mrok nocy, lub blaski zorzy i snopy elektrycznego światła. Światło nadaje życie i wyraz architekturze, i Gierymski nie jest malarzem perspektywicznych formułek, lecz żywych przedmiotów, na których drży i mieni się powłoka światła, zatapiając je w pewnej sferze, składającej się na chwilowy wyraz natury, na pewien jej nastrój.

Każdy wielki talent, o wybitnej indywidualności, wykazuje, w ostatecznym rezultacie swojej twórczości, pewien przyrost bogactwa artystycznego, malarskiej wiedzy i rozszerzenia zakresu pojmowania zjawisk, które malarstwo odnajduje w naturze. Gierymski w naszej sztuce ma całkiem samodzielne i wybitne miejsce, jako malarz, którego wszystkie cechy, zalety, lub wady wynikają z czystych zagadnień artyzmu sztuki plastycznej. On, bardziej, niż kto inny, pokazał, że malarstwo jest samodzielną sferą tworzenia, że ponad ilustracyą pojęć, ponad uzewnętrznianiem uczuć, jest jeszcze cały świat wrażeń w naturze, dla których sztuka ma swój wyra wrażeń, które wynikają z prostej i bezpośredniej ko templacyi natury, z potrzeby spostrzegania, uświadami nia, pojmowania stosunków kształtu, barwy i światł

pokazał, że *obrazowość*, zdolność widzenia i doznawania przyjemności od wrażeń wzrokowych, jest pierwszorzędnego znaczenia w ludzkiej umysłowości. Gierymskiego sztuki nie można zrobić popularną przy pomocy tego balastu ideowego, zresztą bardzo cennego, który się przejawia w twórczości innych artystów, i dzięki któremu, ze sławy ich należałoby strącić dużą część na rzecz ubocznych, nie malarskich, cech i zalet ich dzieła. Kto może doznawać wrażeń od dzieł Gierymskiego, pojmować je i czcić tak, jak na to zasługują, musi mieć tak zróżniczkowane pojęcia, żeby czysto obrazowe koncepcye były mu dostępne i potrzebne, żeby harmonia barw sprawiała mu przyjemność, żeby doskonała logika światła, określoność charakteru kształtu mogły dla niego stanowić ciekawy świat zjawisk, a jednocześnie musi być człowiekiem, dla którego zjawiska, przedstawione w obrazach Gierymskiego, mają interes i urok w naturze. Pod tym warunkiem można dojść do zupełnego z Gierymskim porozumienia i ocenić, ile jest warte całe mistrzowstwo jego talentu i cała doskonałość jego dzieła.

Są wielkie talenty, umierające młodo, które nie wykazały wszystkiego, do czego są zdolne, i wobec dzieła których powstaje w umyśle widza całe mnóstwo przypuszczeń, co do dalszego ich rozwoju. Patrząc na twórczość Rafaela, na obrazy Regneaulta, lub Maksa Gierymskiego, doznaje się wrażenia takiego, jak kiedy chmura zalegnie Tatry i widać tylko, wspinające się w jej gęstwę, potężne przyczoła gór, których linie wskazują, gdzieś daleko i wysoko, ukryty zbieżny punkt szczytu. Widząc jakość i zakres ich twórczości, tę podstawę rozwoju przeciętego nagle przez śmierć, wypro-

wadza się wszystkie konsekwencye z tego, co ta podstawa znamionuje, i z podziwem i czcią wyobraża się ten idealny szczyt, do któiego mogliby dosiądz, gdyby nie ogarnęła ich chmura...

Z Aleksandrem Gierymskim jest przeciwnie. Dożył on lat, w których człowiek, albo dosięga szczytu, albo, jeżeli nie dosiągł, to znaczy, że dosiądz nie mógł. Twórczość jego, przecięta przez śmierć, nie ma tajemnic, talent jego pokazał całą skalę swojej doskonałości, cały zakres czynu, do jakiego był zdolny — był zdolny, lecz go nie wykonał całkowicie z innych, niż śmierć, powodów. Szczyt jego twórczości nie zginął we mgle tajemniczej, lecz został potrzaskany przez fatalne zjawiska życia, pozostawiając odłamki, mające znamiona ogromnego artyzmu. Wysiłki jego twórczości bywały niszczone w chwili osiągania kresu doskonałości, przejawiały się naprawdę, nie jako dobre chęci i obietnice, ale jako fakty rzeczywiste, dotykalne materyalnie dzieła, które Gierymski, doprowadzany do tego fatalnemi stanami duszy i haniebnemi warunkami życia, sam niszczył i rozpraszał.

Chociaż więc pozostało po nim tyle dzieł, które należą do najświetniejszych objawów artyzmu polskiej sztuki, całkowity jednak wynik jego twórczości nie odpowiada istotnemu zakresowi jego uzdolnienia, jak ostateczny rachunek jego życia jest, nieproporcyonalnie do jego ludzkiej wartości, ujemny. Gierymski zasługiwał, ze wszystkich względów, na życie szczęśliwe, a jego sztuka, na możność najwszechstronniejszego, najswobodniejszego objawienia się. Na ten ujemny wynik złożył się, z jednej strony, własne, Gierymskiego, fatalne przy mioty, z drugiej, zaś haniębny dla sztuki u nas cza w którym mu przyszło żyć i działać, stan społeczei

stwa, które nie było przygotowane do zrozumienia wartości, tak cennego skarbu cywilizacyi, jakim jest sztuka.

Biedny, nieszczęsny i człowiek i artysta!

Jedno z jego żądań, stawianych losowi, jednak się ziściło.

— Pardon! — mawiał, — ja nie chcę zdychać na ogólnej sali, ja muszę zarobić na separatkę! Do dyabła! to mi się należy.

Dzięki serdecznej życzliwości, z jaką nad nim czuwał rzeźbiarz Antoni Madeyski, Gierymski nie zginął w mętnej wodzie Tybru, nie umarł na sali ogólnej i nie leży w wspólnym dole.

To skromne ustępstwo, ze swej nieubłaganej loiki, życie mu zrobiło.

VII.

Kiedy jesienny wiatr zdziera z drzew zeschłe i zrudziałe liście, na nagich gałęziach widać gotowe już pączki, do nowego wiosennego rozkwitu. Życie, w czemś żywem, nie ustaje ani na chwilę, a kolejna zmiana jego przejawów w odpowiedniej chwili powtarza te same zjawiska, aż do całkowitego wyczerpania przeznaczonej kolei zmian i możności życia. Podobnie dzieje się ze społeczeństwem. Kiedy burza, zapisywana na kartach historyi, zniszczy pewne pokolenie ludzkie, do opróżnionych szeregów cisną się natychmiast nowe, świeże tłumy wojowników. Znany jest cyniczny humor, z jakim Napoleon mówił o zastąpieniu setek tysięcy trupów, nowymi tysiącami ludzi żywych. Społeczeństwa, jak drzewa, tracąc jedne pokolenie liści, mają już gotowe pączki, na nowe ich pokolenia. Tylko, że na olszy, lub brzozie zawsze jednaki liść z wiosną się rozwija, a w życiu społeczeństw te nowe pokolenia bywają czasem naprawdę nowe i niepodobne do tych, które zeszły. Zawsze, mówiąc o społeczeństwie, trzeba mieć w pamięci tę część, która stanowi ruchliwą i zmienną jego powierzchnię, i oddzielić ją od masy, przykutej do wiekami jednakiej

pracy u podwalin materyalnego bytu, pozostającej w inercyi, lub wahającej się w olbrzymich okresach czasu. Otóż, kiedy burza dziejowa niszczy jedno pokolenie działaczy, powstają natychmiast inni, lecz to, co chcą i umieją czynić, wydaje się reszcie, będącej w bezruchu, lub ogłuszonej jeszcze echami tylko co przebrzmiałej burzy; czemś bezcelowem, bezsensownem, czemś, w czem niema żadnego użytecznego pierwiastku społecznego życia. Wynika to stąd, że ludzie nie są przywykli do zdawania sobie sprawy z całości zagadnień społecznego bytu, i że nie są w stanie objąć wszystkich zazębień się przyczyn i skutków, skomplikowanego układu ludzkich stosunków, że nie przewidują i nie mogą przewidywać wszystkich dodatnich i ujemnych wyników działania pewnego zjawiska. Wnioski, które dotąd wyprowadzono z historyi, są tak ograniczone, że nie nauczyły dotąd nic w tym kierunku, nie wpłynęły na świadome kierowanie się tłumów wśród sił, z któremi mają do walczenia. Ludzie zresztą tak łatwo zasklepiają się w doktrynach, że im się zdaje, iż to, co nie podpada pod normy tych doktryn, nie może istnieć, nie ma w sobie warunków życia, że jest, albo bezpożyteczne, albo wprost szkodliwe.

Tak było u nas ze sztuką. Po przejściu burzy, która pewną część społeczeństwa usunęła z szeregów i zostawiła wielki przewrót w stosunkach, zapanowała doktryna ekonomiczno-społeczna, która wykluczała, to jest chciała wykluczyć, z życia pewne przejawy ludzkich czynów, nie widząc w nich nic ze swoją treścią wspólnego. Zredukowano zagadnienia i cele społeczne do ciasnych zadań materyalnego bytu i z dziecinną i śmieszną, wobec małej garstki artystów, trwogą, mó-

wiono o bezpożyteczności, nawet szkodliwości tego ruchu. Oczywista rzecz, że wskutek różnorodności współcześnie nurtujących w społeczeństwie prądów, pojęcia takie, sformułowane w społeczne teorye, istniały tylko w niewielu umysłach ludzi, oddanych pracy publicystycznej, propagowaniu pewnych odpowiednich dla swego czasu, jak im się zdawało, idei. Ci zaś, którzy właściwie potrzebowaliby sztuki, byli, albo obojętni, albo też, uznając z jednej strony, że czas nie po temu, że marzenia są szkodliwe, ozdabiali z drugiej znowu strony życie swoje zagraniczną tandetą, wydając na nią miliony, a jednocześnie twierdząc, że kraj za ubogi na utrzymanie własnej sztuki. Ale jest jeszcze inne zjawisko w owych czasach. W każdem społeczeństwie znajdują się zawsze dwa sprzeczne sądy o własnej tego społeczeństwa wartości, znajdują się szowiniści i sceptycy, otóż tych ostatnich było u nas więcej, niż potrzeba. Przegrana wielka stawka polityczna napełniła dusze niewiarą w swoją wartość, w siłę i zdolność czynu i wytworzyła ten gatunek ludzi, którzy wobec «Europy» mieli jakąś uniżoną pokorę, bali się skompromitować i nie śmieli przeciwstawiać jej objawów życia swego społeczeństwa. Była to jakby zaraza zwątpienia i niewiary w siebie, która wytworzyła szczególne polityczne doktryny i wprowadziła do historyozofii polskiej negatywną krytykę przeszłości, przeciwstawiając jej wzory innych społeczeństw, opartych rzekomo tylko na sile, a których organizacye państwowe dotąd jeszcze trwają. Otóż ta anemia, ta pogardliwa ironia dla siebie, przeciwstawiana sporad z-nym wybuchom dawnego, ciasnego szowinizmu, prz i-kała wiele i to najlepszych umysłów. Gierymski był ą przejęty do głębi.

Kiedy w r. 1891, dzięki energii Lucyana Wrotnowskiego, otwarto pierwszy raz oddział polski na berlińskiej wszechświatowej wystawie sztuki, Gierymski pisał: «W Berlinie otwarta 1-go maja (wystawa), ja chyba do licha muszę coś tam mieć. — Tu siedząc, nic nie wie się, co dzieje się na całym świecie prócz Francyi. — Jest to, co prawda, bardzo rzecz piękna politycznie, czy jak tam, ten polski oddział, ale przyznasz, że dla malarza, to nie jest frajda być w sąsiedztwie obrazów z naszego towarzystwa, czy krakowskiego, choćby mieć nawet za sąsiada mistrza z jego strasznemi kolorami». Gierymski się mylił, sąd jego był fałszywy. Ta sztuka, w której nasi publicyści nie widzieli żadnego pożytku w gospodarstwie społecznem, której w ocenie sił do walki o istnienie nie brano w rachubę, o której sceptycy myśleli, jak Gierymski, ta sztuka odegrała społeczną rolę pierwszorzędnego znaczenia. Jeden z dzienników berlińskich pisał wtenczas: «Przed siedmiu laty dowiedzieliśmy się w Monachium, że jest na świecie malarstwo angielskie, w tej chwili ze zdziwieniem widzimy, że jest sztuka polska, pełna charakteru, interesu i świetnych talentów». W istocie dowiedziano się czegoś więcej, przypomniano, że jest coś, o istnieniu czego nie pamiętano, lub starano się zapomnieć. Gladyator Welońskiego, który stał naprzeciw wchodzącego cesarza Niemiec, ze swoim jękiem niewolnika — był nonsensem. Sztuka spełniła swój obowiązek bezwzględny, jako objaw wszechludzkich porywów duszy, i swój obowiązek, jako pierwiastek cywili yjny społeczeństwa, wśród którego powstała. Do- d ie społeczne skutki jej istnienia, wtenczas już, stały si dla umysłów szerszych jawne i bezwzględnie dowie- d ne. Społeczeństwo mogło, na podstawie tego do-

świadczenia, z całą świadomością i pewnością dobrego skutku, rzucić część sił i środków w sprawę rozwoju sztuki. Czy uczyniło tak? Nię zupełnie. Coś jednak w niem się ruszyło i stosunki zmieniają się wyraźnie na lepsze, sztuka obejmuje coraz szerszy zakres życia, i rzeczywista jej wartość cywilizacyjna zaczyna być pojmowaną.

Historya Gierymskiego nie jest samotnem, przypadkowem zdarzeniem, jest ona jednem z ogniw w szeregu przyczyn i skutków, których końca nie można dojrzeć, jest zjawiskiem, jako objaw artyzmu, jako psychologia człowieka i jako fakt społeczny, nadzwyczaj ciekawem i pouczającem.

Gierymski i ci wszyscy, którzy przed nim i razem z nim, dążąc do artystycznych celów, uderzyli się o falę społecznej obojętności, i wytrzymawszy jej napór, poszli dalej, dowiedli swojem życiem i twórczością, jak niesłychanie czujnem powinno być społeczeństwo, żeby nie zmarnować najdroższych, najlepszych sił swoich przez ciasnotę pojęć i tępą nieruchomość myśli. Społeczeństwo powinno rozumieć, że postęp, zatem jego życie, warunkuje się tylko porywami szczególnych jednostek, które, nie godząc się na dany stan cywilizacyi, rzucają w nią swoją myśl oryginalną, czucie i wysiłki czynu. Społeczeństwo powinno wiedzieć, że jeżeli tylko działalność człowieka nie jest ujemna, jeżeli jego hasła i cele są dodatnie w jakimkolwiek zakresie ludzkich spraw i potrzeb, że człowiek taki i jego działalność są zawsze pożyteczne, chociażby w danej chwili były o-zornie bez zastosowania. Z drugiej strony, społecz ń-stwa i jednostki powinny umieć czcić geniusz w dzie u i rozpoznawać siłę dodatnią, chociażby ona nie prz a-

wiała się jeszcze w zupełności, rozpoznawać i ujmować ją, nie rozpraszać, nie niszczyć, nie rzucać na pastwę bezpłodnej rozpaczy i zwątpienia. Społeczeństwa i jednostki muszą mieć tę niezachwianą nieustraszoność, wobec spiętrzania się sił wrogich, tę nieustraszoność i niewzruszony optymizm Nansena, z jakim on szedł przez lodową pustynię ku biegunowi. Mieć dalekie, wielkie, idealne cele i nieprzepartą energię i niezłomną wolę maszyny, działającej z matematyczną konsekwencyą. Stan duszy, który nazwałbym Nansenizmem, streszczający w sobie najbezinteresowniejsze, idealne porywy, ścisły rozum i niezachwiane męstwo w dążeniu do ich spełnienia, jest tym stanem, o którego zaszczepienie w ludzkich duszach, trzeba się starać jak najbardziej. Trzeba z historyi wydobyć, nietylko zestawienie dat, imion i wydarzeń, ale i wnioski o prawach, rządzących życiem ludzkiem, wnioski, któreby nauczyły uświadamiać wartość społeczną każdego idealnego porywu jednostki, któreby rozrywały ciasne poglądy na zadania społecznego bytu, powstrzymywały od nerwowych niepokojów i zwątpień i ugruntowały niezachwianą wiarę w niezłomną siłę ludzkiej myśli.

Zakopane 1901 r.